



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2019

Moon museum

Weddigen, Tristan

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-170401>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Weddigen, Tristan (2019). Moon museum. In: Hug, Cathérine. Fly me to the moon. 50 Jahre Mondlandung. Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft, 54-61.

Fly me to the
Moon

50 Jahre
Mondlandung /
50 years on

Cathérine Hug

Mit Beiträgen von /
With texts by

James Attlee
D. Denenge Duyst-Akpem
Walter Famler
Liam Gillick
Cathérine Hug
Ulrich Köhler
Tristan Weddigen

Kunsthaus
Zürich

Museum
der Moderne
Salzburg

Inhalt / Contents

7	Grußwort / Welcome note
9	Christoph Becker Vorwort / Foreword
13	Thorsten Sadowsky Vorwort / Foreword
17	Cathérine Hug Fly me to the Moon – and back! (Eine Einleitung)
29	James Attlee Der Mond ist eine Welt wie diese hier
35	Ulrich Köhler Ein gewaltiger Sprung – auch für die Planetengeologie
43	Walter Famler Asche auf dem Mond. Vorläufige Gedanken zur ikonografischen Dialektik von Astronauten und Kosmonauten
49	Liam Gillick Herrliche Trostlosigkeit
55	Tristan Weddigen Moon Museum
63	D. Denenge Duyst-Akpem Schwester Mond: Ein lunares Gedicht in X Strophen
71	Gedichte und Exzerpte vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart
	Isaac Asimov Clemens Berger Richard Buckminster Fuller Emily Dickinson Friedrich Dürrenmatt Michael Fehr Robert Gernhardt Durs Grünbein Mae C. Jemison Primo Levi Norman Mailer Sylvia Plath Sun Ra Tracy K. Smith

	English texts and translations
289	Cathérine Hug Fly me to the Moon – and back! (An introduction)
301	James Attlee The Moon is a world like this
307	Ulrich Köhler A huge leap - also for planetary geology
313	Walter Famler Ashes on the Moon. Preliminary thoughts on the iconographic dialectic of astronauts and cosmonauts
319	Liam Gillick Magnificent desolation
325	Tristan Weddigen Moon Museum
333	D. Denenge Duyst-Akpem Sister Moon: A Lunar Poetic in X Stanzas
341	Poems and excerpts from the 19 th century to the present day
	Isaac Asimov Clemens Berger Richard Buckminster Fuller Emily Dickinson Friedrich Dürrenmatt Michael Fehr Robert Gernhardt Durs Grünbein Mae C. Jemison Primo Levi Norman Mailer Sylvia Plath Sun Ra Tracy K. Smith
	Anhang / Appendix
357	Biografien der Autorinnen und Autoren / Authors' biographies
359	Verzeichnis der ausgestellten Werke / List of exhibited works
	Bildnachweis / Image credits Dank / Thanks Impressum / Colophon

The Moon is essentially grey, no color; looks like plaster of Paris or sort of a grayish beach sand.

Jim Lovell, erste direkte Betrachtung des Mondes aus dessen Umlaufbahn, Apollo 8, 24. Dezember 1968^①

Moon Museum

Tristan Weddigen

Als am 19. November 1969 der Apollo-12-Mission die zweite bemannte Mondlandung gelang und Pete Conrad (1930–1999) den Fuß in den grauen Staub des Mare Cognitum setzte, hörte man ihn, den etwas kleiner gewachsenen Astronauten, *live* im Fernsehen ausrufen: «Whoopie! Man, that may have been a small one for Neil, but that’s a long one for me.»^② Damit karikierte er nicht nur den Heroismus des Weltraumprogramms und insbesondere Neil Armstrongs (1930–2012) einstudierten, aber verhaspelten Ausspruch, sondern gewann damit angeblich auch eine Fünfhundert-Dollar-Wette mit der italienischen Journalistin Oriana Fallaci (1929–2006), die die Vorbereitung des Apollo-Programms 1965 dokumentiert hatte und der Conrad damit beweisen wollte, dass die NASA den Astronauten nicht vorschrieb, was sie als Erstes zu sagen hätten.^③ Nach nur vier Monaten war der «giant leap for mankind» also unwiederbringlich zu einem globalen postmodernen Ereignis medialer Inszenierung und ironischer Wiederholung, gewissermaßen zu Pop-Art geworden.^④ Dies umso mehr, als sechs New Yorker Künstler ein Gemeinschaftswerk an Bord der Mondlandefähre Intrepid geschmuggelt hatten, das auf ihrer Abstiegsstufe bis zum heutigen Tag auf dem Mond verblieben ist.^⑤

Die Idee kam dem damals weniger bekannten Bildhauer Forrest Myers (*1941) (Kat. 296, S. 219), der seit dem Sputnikschock von 1957 davon träumte, ein Kunstwerk in den Weltraum zu schicken, vermutlich im Sinne einer künstlerischen Friedensbotschaft.^⑥ Trotz eines Empfehlungsschreibens von Henry Geldzahler (1935–1994), dem Kurator für amerikanische Moderne am Metropolitan Museum of Art, bekam Myers auf seine Anfragen, ob er ein Kunstwerk auf den Mond schicken dürfe, via Public Relations in Houston keine Antwort seitens der NASA, die von Bitten aus der Öffentlichkeit, irgendwelche Andenken in den Weltraum zu schießen, ohnehin überhäuft wurde.^⑦

Der junge Myers war zu der Zeit gemeinsam mit dem Regisseur Robert Whitman (*1935) und dem Komponisten David Tudor (1926–1996) vom Regisseur Robert Breer (1926–2011) und dem Ingenieur Billy Klüver (1927–2004) beauftragt worden, den US-amerikanischen Pepsi-Pavillon der Expo '70 in Osaka, deren Motto «Fortschritt und Harmonie für die Menschheit» lautete, zu konzipieren.^⑧ Während Dutzende von Ingenieur*innen und Künstler*innen den Pavillon konstruierten respektive bespielten, dessen geodätische Struktur der Aufstiegsstufe einer Mondlandefähre ähnelte und der innen mit einer spiegelnden Polyesterfolie aus der Raumfahrttechnik bespannt war, schuf Myers die skulpturale Xenon-Lichtinstallation *Light Frame*, deren vier Pfosten den Pavillon umstellten wie damals die Kameras die Apollo-Landefähren. Mit dieser Kollaboration geriet er in den Orbit der Experiments in Art and Technology (E.A.T.), der gemeinnützigen Organisation, die Klüver und der Ingenieur Fred Waldhauer (1927–1993) mit Whitman und Robert Rauschenberg (1925–2008) im Jahr 1966 ins Leben



Abb. 1
Schema des *Moon Museum*
Archiv Forrest Myers



Abb. 2
Telegramm von «John F.» an Forrest Myers, 12/11/1969
Archiv Forrest Myers

gerufen hatten, um die Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Ingenieur*innen zu fördern.^⑨ Klüver war von Myers' lunarem Projekt angetan. Um dieses auf den anstehenden Termin der zweiten Mondlandung hin technisch rasch umzusetzen, verwies er ihn auf Waldhauer, seinen Kollegen bei den Bell Telephone Laboratories in Holmdel, New Jersey, der sich bereits 1966 an den Performances der von Klüver und Rauschenberg organisierten *9 Evenings: Theatre and Engineering* in New York beteiligt hatte.^⑩

Kunstseitig lud Myers fünf Kollegen ein, ihm je eine Zeichnung, etwa im Briefpapierformat, per Post einzuschicken (Abb. 2), die er dann alle zusammen auf einer querformatigen Fläche anordnete.^⑪ Im Uhrzeigersinn handelt es sich um Grafiken von Andy Warhol (1928–1987), Rauschenberg, David Novros (*1941), John Chamberlain (1927–2011), Claes Oldenburg (*1929) und Myers selbst (Abb. 3). Unter ihnen hatten Rauschenberg, Chamberlain, Warhol und Oldenburg an den E.A.T. teilgenommen, die beiden Letzteren mit Myers auch am Pepsi-Pavillon.^⑫ Sie gehörten daher zu einem engen Netzwerk von Gegenwartskünstler*innen, die eine Einheit von Kunst und Technik anstrebten oder spielerisch zuließen.

Technikseitig beauftragte Waldhauer als Projektleiter den Halbleiteringenieur Robert Merkle (1929–2017) und den Laborleiter Burt Unger, die sechs Zeichnungen auf ein Plättchen von 1,4 × 1,9 cm zu drucken (Abb. 1). Wie sich Unger erinnert, stellte das Thin Film Lab, das 1969 gegründet und für Metallabscheidung, Fotolithografie, Ätzung, Beschichtung und Bindung eingerichtet worden war, dank einer 1959 von Bell erfundenen Technik Mikroschaltungen her. Diese bestand darin, einer Aluminiumoxid-Keramikplatte Widerstände und Kondensatoren aus einer Tantalschicht und Leiter aus Gold aufzudrucken und alles mit Silizium zu versiegeln. Wie Merkle erläutert, wurden für das Projekt zuerst die Zeichnungen fotografisch verkleinert und auf ein Glasnegativ übertragen. Dann wurden – laut Merkle zwei, laut Unger drei – Keramikplatten mit Tantalnitrid überstrichen und mit Fotolack überzogen. Die Vorlage wurde jeweils in zwölfacher Ausführung darauf projiziert und herausgeätzt, sodass die Tantalzeichnungen auf dem baren Keramikgrund sichtbar wurden. Schließlich schnitt man die Exemplare mit einer Diamantscheibe aus den Keramikplatten und oxidierte die – 16, 24 oder 36 – Exemplare eine Stunde in einem Ofen bei fünfhundert Grad Celsius. Daraus resultierten purpurfarbene, haltbare Bilder, die den harschen Umweltbedingungen des Mondes trotzen würden.^⑬

Waldhauer war mit einem Ingenieur in Kontakt, der bei Grumman Aircraft in Long Island an der Montage der Mondlandefähre beteiligt war und ein Exemplar darauf anbringen sollte. Man entschied dann allerdings nur wenige Tage vor dem Abschuss, nicht weiter auf die Genehmigung der NASA zu warten und den Ingenieur in Cape Canaveral

zu bitten, das Plättchen heimlich auf das Lunar Module zu platzieren, vermutlich unter der golden aluminierten Polyamidfolie des Landebeins bei der Ausstiegsluke. Die Ausführung des Auftrags wurde mit einem an Waldhauer und an Myers gesandten Telegramm (S. 54) bestätigt, das «YOUR ON 'A.O.K. ALL SYSTEMS ARE GO» lautete und von einem bis heute nicht identifizierten «JOHN F.» signiert war.

Am 22. November, die Astronauten hatten die Abstiegsstufe auf dem Mond soeben erst hinter sich gelassen und befanden sich noch auf dem Rückflug, enthüllte die Kunstkritikerin Grace Glueck, die in *The New York Times* bereits über die E.A.T. berichtet hatte, Myers' klandestines Kunstprojekt samt einer Nahaufnahme dessen, was er dann *Moon Museum* nennen sollte.^⑭ Bereits im Juli des folgenden Jahres definierte Frank Malina (1912–1981), kinetischer Künstler und Raumfahrtingenieur, in der 1968 von ihm gegründeten Zeitschrift *Leonardo* die Space-Age-Art anhand dreier Merkmale:

1 Kunst, die auf der Erde mittels neuer Techniken und Materialien aus der Raumfahrttechnologie hergestellt wird und visuelle Erfahrungen aus Raumflug und Raumforschung aufnimmt;

2 Kunst, die auf der Erde gemacht wird, um entweder die neuen, daraus erfolgenden psychologischen Erfahrungen oder mögliche neue philosophische Vorstellungen über den Menschen und das Universum auszudrücken;

3 Kunst, die auf dem Mond oder auf anderen Planeten gemacht und genutzt wird.^⑮

Myers' Konzept des *Moon Museum* entsprach vermutlich am wenigsten dem zweiten Kriterium, und dennoch kann es als ein Zeugnis gewisser Kunstvorstellungen seiner Zeit gelesen werden. Er bekannte sich nämlich zu einem technologischen Fortschrittsglauben, wie ihn Wernher von Braun (1912–1977) vertrat, und hielt die Mondlandung für einen großen, sichtbaren Sprung innerhalb einer darwinistischen Evolution der Menschheit.^⑯ Seine Herstellung mittels avantgardistischer Halbleitertechnologie machte für ihn das *Moon Museum* zu einem Vorreiter der Computerkunst, zu einem «chip artwork», wie er später sagte.^⑰ Es entsprach damit dem technizistischen Optimismus der E.A.T. und besaß seine Vorreiter in Readymades wie den *Telephonbildern*, die László Moholy-Nagy 1923 per Fernsprecher bei einer Emailmanufaktur bestellt hatte. Beim *Moon Museum* handelte es sich also nicht nur, ganz zeitgemäß, um das Werk eines transdisziplinären Kollektivs, sondern auch um ein reproduktionstechnisch avanciertes konzeptuelles Multiple, dessen Exemplare, die alle auf die abwesende «Ur-Kopie» auf dem Mond verweisen, spätestens ab 1974 im Kunstkontext ausgestellt wurden.^⑱ Dementsprechend zerbrach Unger das Glasnegativ, um das

Moon Museum dem Kunstmarkt zu entziehen oder es zumindest numerisch zu limitieren – die zwei bis drei Dutzend hergestellten Exemplare verschenkte Waldhauer an die involvierten Künstler und Ingenieure.^⑲ Die Autorisierung oder Authentifizierung der Serie besteht also nicht in einer handschriftlichen Signatur oder Nummerierung, sondern in der aufwendigen, kaum wiederholbaren Reproduktionstechnologie selbst, die damit zur Signatur einer Ingenieurskunst wird.

Vor dem Hintergrund, dass die Rezeption des Apollo-Programms unter Myers' Zeitgenossen, ja selbst im Kontext der E.A.T., sehr unterschiedlich ausfiel, erlangt die kunsthistorische Bedeutung des *Moon Museum* größere Klarheit. So steht etwa Robert Smithson (1938–1973), der im Rahmen der E.A.T. erfolglos ein Projekt mit einer Zementfabrik entwickelt hatte, zwar für eine technikkritische Haltung.^⑳ Doch hat Jay Sleeman jüngst die zeitliche Koinzidenz zwischen den Mondlandungen und der Kanonisierung der Earth- und Land-Art durch Gerry Schums (1938–1973) deutsche Fernsehsendung *Land Art* von 1969 unterstrichen, in der Smithson einer der acht Beiträge gewidmet war. Beide Ereignisse waren mediatisierte Realisierungen choreografierter Projekte, wobei durch das Massenmedium Fernsehen das Raum-Zeit-Gefüge Verschiebungen und Verzerrungen und die Ereignisse zugleich eine Banalisierung erfuhren.^㉑

Im Februar 1972 berichtete Calvin Tomkins in *The New Yorker*, dass Robert Smithson eine ironische Parallele sehe zwischen dem Apollo-Programm und der eigenen Montage von Naturmaterialien zu sogenannten Non Sites: Gesteinsproben auf dem Mond einzusammeln, dann auf der Erde zu deuten, das erschiene ihm, wie sehr teure Non Sites herzustellen.^㉒ Beides sei ein metaphorischer Verweis auf reale, eine mentale oder physische Reise erfordernde Orte, die dadurch ästhetisiert würden. Smithson selbst konstatierte eine «strange demoralization», als die Menschen merkten, dass die Mondlandung keine wirkliche Bewusstseinsweiterung mit sich brachte.^㉓ Er nannte sie gar «one of the most demoralizing events in history», weil die medial verbreiteten Bilder, besonders der Anblick der Erde aus dem Weltraum, allen gezeigt hätten, dass unser Planet ein begrenztes System sei, vergleichbar mit der gefängnishaften Insel in William Goldings (1911–1993) *Lord of the Flies* von 1954.^㉔ Die Verbindung zwischen der Land-Art und den Mondlandungen dürfte aber weiter reichen, wenn man bedenkt, dass an den Letzteren das medial einzig Interessante in der semiotischen Positionierung des Menschen vor der Folie eines leb- und damit bedeutungslosen Trabanten bestand sowie in den anthropomorphen Spuren im grauen Staub und Geröll als verzweifelter Versuch einer zeichenhaften Sinngebung und ästhetischen «Terraformierung». So hatten auch schon die Fotografien, die die NASA-Sonde Surveyor III 1967 in

Vorbereitung des Apollo-Programms zur Erde zurückschickte, den Charakter einer Land-Art-Performance, sah man doch darauf, wie eine von der Erde aus gesteuerte Schaufel kleine Gräben in den Mondsand zog.

Myers' Betitelung des Gemeinschaftsprojekts mit *Moon Museum* mag insofern zutreffend sein, als die Werke im Uhrzeigersinn, von Warhol bis Myers, arrangiert sind, das heißt eher in einem räumlichen Parcours angeordnet scheinen als in der Fläche. Es mag als serielles und portables «Museum» auch mit den *Boîtes-en-valise*, die der damals gerade verstorbene Marcel Duchamp (1887–1968) neu editiert hatte, die Nostalgie nach der bürgerlichen Institution Museum im Zeitalter einer ortlosen Moderne teilen.^㉕ Allerdings hat Myers' Museumskonzept wenig mit der damals aufkommenden Institutionskritik einiger seiner Zeitgenossen zu tun, wie sie etwa Allan Kaprow (1927–2006) und Smithson in der Themenausgabe «The Museum World» des *Arts Yearbook* von 1967 verbreitet hatten.^㉖ Darüber hinaus wurde damals das Museum of Modern Art (MoMA) zur Ziel-scheibe einer spezifisch politischen Institutionskritik, und zwar im Rahmen einer Aktion gegen den Vietnamkrieg, mit welcher die Guerilla Art Action Group am 18. November 1969, also am Tag vor der Landung des *Moon Museum*, den Rücktritt der Rockefeller vom Stiftungsrat des MoMA erwirken wollte.^㉗

Bei Myers' eigenem Beitrag zum *Moon Museum* handelt es sich um ein eckig-verknotetes, leicht dreidimensional erscheinendes Band, betitelt *Interconnection* (Abb. 1). Vergleichbar mit Max Bills (1908–1994) *Dreifacher Einheit*, die 1951 den ersten Preis der Biennale von São Paulo gewann, steht Myers' Schleife für Abstraktion und Konkretion als eine geometrische Universalsprache, die menschlichen und außerirdischen Betrachtenden auch in fernster Zukunft als rein optisches Symbol von Verbindung und Einheit verständlich zu sein hoffte. Myers hatte ursprünglich eine Stahlplastik, vermutlich *Lasers Daze* von 1965, an einer Gruppenausstellung am Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Cambridge präsentiert, wo Studierende sie als Studienobjekt wählten, um sie dreidimensional am Rechner zu virtualisieren. Das auf dem Bildschirm schwerelos rotierende Gebilde fotografierte Myers dann mit einer Polaroidkamera, um es als handgemachtes *computer drawing* auf der Halbleiterplakette des *Moon Museum* zu reproduzieren – was impliziert, dass Medium und Gegenstand, jedenfalls konzeptuell, im Sinne einer selbstreferenziellen Computerkunst und Marshall McLuhans (1911–1980) Grundgedanken «the medium is the message» eine Einheit bilden sollten.^㉘

Der Parcours des *Moon Museum* beginnt allerdings mit Warhols Skizze eines beschnittenen männlichen Geschlechts (Abb. 1), eines Motivs, dem er auch schon zuvor eine gewisse Aufmerksamkeit geschenkt hatte und dessen

Virulenz in seinem Werk 1969 den Zenit erreichte, als er Tausende von *Polaroids* der Genitalien der Besucher*innen seiner Factory schoss.^㉔ Waldhauer hatte die provokative Zeichnung anstandslos auf die Plakette gedruckt, musste sie aber in der ersten Fotografie, weil *The New York Times* sie sonst nicht veröffentlicht hätte, mit dem Daumen abdecken, während Glueck sie im dazugehörigen Artikel schamhaft als verschnörkelte Initialen des Künstlers beschrieb.^㉕ Angeblich deutete Warhol seine Zeichnung in einem Fernsehinterview auch als Rakete.^㉖ Das körperliche Ursymbol männlicher Kreativität, mit dem Warhol sich selbst sowie sein Werk zu identifizieren scheint, beansprucht in seiner Primitivität eines Toilettengraffitis eine ebenso weitreichende, in seinem ideellen Gehalt aber entgegengesetzte Universalität wie Myers' Computer-Schnörkel. Einem «Kilroy was here» der US-Soldaten ähnlich, deutet Warhols Gekritzel zudem auf die ideologisch-militärische Schlagseite des Apollo-Programms hin, dem er sozusagen den Mittelfinger zeigt. Dieses Assoziationsfeld war seinerzeit gängiges Terrain, wofür man beispielhaft Günther Anders' (1902–1992) *Der Blick vom Mond* von 1970 anführen kann: Wie Smithson empfand auch er den Anblick der Erde vom Mond aus als erniedrigend, als Ursache eines «kosmischen Minderwertigkeitsgefühls», und das US-amerikanische Raumfahrtprogramm als einen «Kollektivphallus-Kult», dessen kulturgeschichtliche Flugbahn in der technischen Defloration der Luna seine Klimax erreicht habe.^㉗ Doch bleibt die Tatsache bestehen, dass das *Moon Museum* von sechs Männern besetzt war und damit keine echte Alternative zum Heroenkult der Raumfahrtmythologie bieten konnte.

Rauschenbergs einfache, scheinbar von Hand gezogene Linie (Abb. 1) ist nach Myers als «basic mark-making» zu verstehen, als «proof of his presence», ja, in Anlehnung an Armstrongs ersten Fußabdruck, als «the conceptual footprint of an artist». ^㉘ Allerdings ist diese Linie, deren Vorlage der Künstler paradoxerweise nicht zu signieren unterließ, auf der Plakette ein kodiertes Zeichen, nicht eine unmittelbare indexikalische Spur: So wie es sich eigentlich um den Abdruck nicht eines Fußes, sondern eines Moonboots handelte, so präsentiert das *Moon Museum* ein mechanisch reproduziertes Abbild der künstlerischen Geste. Bezeichnenderweise verarbeitete auch Alan Bean (1932–2018), Ko-Astronaut mit Conrad und Hobbymaler nach seiner Rückkehr, diese beiden lunaren medialen Elemente, Abdruck und Fotografie, in seinen Gemälden nach NASA-Fotos, die er mit der nachgebildeten Sohle einer seiner Mondstiefel und dem mitgebrachten Geologenhammer sowie einem Stück Metallrohr reliefierte (Kat. 90, S. 238). ^㉙

Im Grunde stellt die technisch replizierte Linie des *Moon Museum* die Essenz jener 34-teiligen Serie *Stoned Moon* (Kat. 249, S. 200) dar, welche Rauschenberg 1969/70 schuf, nachdem er dank des 1963 gegründeten NASA Art Program dem Start der Apollo-11-Rakete in Cape Canaveral bei-

wohnen durfte, und welche er am Tag vor dem darauffolgenden Apollo-12-Abschuss in Leo Castellis New Yorker Galerie ausstellte.^㉚ Wie Christin J. Mamiya deutlich gemacht hat, war Rauschenberg aufgrund seines großen Erfolgs an der 32. Biennale von Venedig 1964, an der er – jedenfalls in der Rezeption – ikonografisch für amerikanische Werte wie Freiheit, Fortschrittsglaube und Kapitalismus einstand, von der NASA als idealer Kandidat dafür identifiziert worden, das Apollo-Programm den US-amerikanischen Bürger*innen zu vermitteln und um Raumfahrttechnik mithilfe von Kunst zu demokratisieren und im Großformat zu verewigen.^㉛ Wie es ihr Titel verrät, wurde die Serie in einem anspruchsvollen Steindruckverfahren hergestellt, das es Rauschenberg ermöglichte, Mechanisches und Gestisches, Reproduziertes und Expressives, Fotografie und Malerei, Raumfahrttechnik und Kunst in einem Medium zu verschmelzen. Rauschenbergs Vermittlungsstrategie war also nicht didaktisch, sondern die einer subjektiv gefühlten, aber mediatisierten und objektivierten Expression jenes technisch Sublimen, welches die amerikanische Raumfahrt verhieß und den Künstler versteinert – *stoned* – zurückließ. Rauschenbergs Beitrag, Ergebnis einer konzeptuellen und grafischen Sublimierung, die das *Moon Museum* auf den Punkt bringt, trug ebenfalls zur politischen Propaganda bei, nach der die Sowjets das *space race* nicht nur technologisch, sondern auch ideologisch verloren hatten, insofern die künstlerische Freiheit, nur einen selbstreferenziellen Strich zu ziehen, im Rahmen des Sojus-Programms bereits eine rote Linie überschritten hätte.^㉜

David Novros' minimalistische, modulare Komposition (Abb. 1) ist wahrscheinlich, wie vielleicht auch jene Warhols, fälschlicherweise gekippt wiedergegeben, charakterisierte doch das Motiv einer meistens vertikal gespiegelten L-Form seine *shaped canvases* jener Jahre. Die weißen Linien entsprechen jeweils der Fuge zwischen zwei Paneelen. Er selbst verglich seine Zeichnung mit den diagrammatischen Anleitungen, die er für die Bestellung seiner Spannrahmen anfertigte, und verstand sie als Gegenposition zum Konzept der Zeichnung als «expression of touch or verisimilitude» und zum indexikalischen Verhältnis zwischen Innen- und Außenwelt.^㉝ Aufgrund seines Formats und seiner technisch bedingten Monochromie ähnelt Novros' Zeichnung, die in *The New York Times* als «black square» beschrieben wurde, dem *Schwarzen Quadrat* Kasimir Malewitschs (1878–1935) von 1915, der selbst Weltraumsatelliten, sogenannte *Planiten*, entworfen hatte, und dürfte mit jener Ikone den tautologischen Verweis der Malerei auf sich selbst teilen, der einem menschen-, das heißt sinnlosen Kontext wie dem Mond angemessen erscheint.^㉞

Chamberlain, bekannt für seine Plastiken aus zerknautschten Autokarosserien, trug eine Zeichnung bei (Abb. 1), die unmittelbar einer Serie quadratischer Gemälde entstammte, die er 1965 in der Leo Castelli Gallery unter

dem nichts anderes als ihre Herstellungstechnik beschreibenden Titel *Paintings Done in Auto Lacquer and Metal Flake on Formica* ausgestellt hatte.^㉟ Das zentrale Motiv der Farbkompositionen, die nach populären Sänger*innen und Bands benannt sind, ist ein Raster von neun Kästchen, das zwischen zahlreichen Schichten von Auto- und Metallflockenlack zu schweben scheint. Diese Schablone, um 90 Grad gedreht, verwendete Chamberlain in seiner Zeichnung wieder, sprengte aber das Raster, indem alle Kästchen um das eine zentrale herum aufgebrochen oder wie in einer Nahaufnahme angeschnitten sind. So erzeugte er – mangels Farbe und Lack – mit bloßen Linien eine räumliche Dynamik der Komposition, die auf die Geschwindigkeitsikonografie des Automobils und der Raumfahrt anspielt. Damit übersetzte er die Serie *Homage to the Square*, an der Josef Albers (1888–1976) seit 1950 arbeitete, Piet Mondrians (1872–1944) Rhomben und besonders dessen *Boogie-Woogies* sowie Victor Vasarelys (1906–1997) Op-Art in die popkulturelle Sprache des Fahrzeugtunings, kehrte also Transzendenz in Immanenz, moderne Abstraktion in postmoderne Dekoration. Sein Beitrag zum *Moon Museum* hebt jedenfalls hervor, wie sehr das Raumfahrtprogramm in der US-amerikanischen Populärkultur verankert war.

Dies tritt schließlich nochmals in Oldenburgs Zeichnung besonders deutlich hervor, die eine stilisierte *Mickey Mouse* in Form eines Flugdrachens zeigt (Abb. 1). ^㊱ Sie geht auf Skizzen zurück, die Oldenburg in Los Angeles gemacht hatte, 1968 als Serie von *Notes* lithografierte und im Jahr darauf als Aluminiumplastik, *Geometric Mouse*, umsetzte – ein geknickter Mauskopf in Form einer Filmkamera mit Wechselmagazin, weinenden Augenverschlüssen und ausgestreckter Zunge. Weitere Skizzen lassen Mickey eher als Luftballon erkennen, was ihn in Verbindung bringt mit künstlerischen Versuchen mit Schwerelosigkeit, etwa Warhols *Silver Clouds* aus Polyethylenfolie, die dieser mithilfe von Klüver 1966 geschaffen und bei Castelli ausgestellt hatte.^㊲ Das Motiv dürfte auf Oldenburgs sehr intensive, schließlich aber frustrierende Zusammenarbeit mit Disney Productions in Glendale im Rahmen der E.A.T. zurückgehen, aus der seine mechanisierte Großplastik *Giant Icebag* resultierte, die dann beim Pepsi-Pavillon aufgestellt wurde.^㊳ Für Oldenburg zählte Mickey Mouse zu den wichtigsten US-amerikanischen Gestaltungsformen, ja fungierte gar als Alter Ego.^㊴ Als quasi-abstrakte, metamorphotische Grundform beansprucht sie eine derartige Allgemeingültigkeit, dass sie künstlerisch angeeignet und verwandelt sowie als Kulturikone auf den Mond geschossen werden kann, wo sie in der Form eines die Zunge herausstreckenden Flugdrachens dem Disney-Konzern ein Schnippchen zu schlagen scheint.^㊵ Umgekehrt verwandelt sie die Apollo-Landefähre in ein Monument des Banalen und in einen Auswuchs der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie. 1972 machte Oldenburg aus dem *Moon Museum* dann auf der documenta 5 ein *Mouse Museum* mit von ihm gesammelten Alltagsgegen-

ständen. Wie sehr das Apollo-Programm selbst von Populärkultur durchdrungen war, zeigen Beans Manschetten-Checklisten für den Außenbordeinsatz, auch EVA (von: *extra-vehicular activity*) genannt,^㊶ worin sich Kollegen den Spaß gemacht hatten, nicht nur Evas aus dem aktuellen *Playmate*-Kalender, sondern auch Cartoons mit Snoopy, der inoffiziellen Apollo-Maskotte, von Raul E. Reyes^㊷ einzuschmuggeln. Eines von ihnen zeigt Conrad und Bean als Snoopys, wie sie ein Plakat entdecken, das mit «Beat Navy» auf das traditionelle *Army-Navy Game* anspielt, das im Jahr zuvor die Army gewonnen hatte. Die Houston-Crew mit Army-Hintergrund machte sich dadurch über die beiden Astronauten mit Navy-Ausbildung lustig, als hätten die Army Black Knights gar den Mond zum Fußballfeld gemacht. Am Plakat scheint eine Mütze mit Mickey-Ohren zu hängen, die vielleicht auf den Navy-spezifischen Spitznamen für lästige Vorschriften und Anweisungen anspielt und damit auf jene derselben Checkliste. Mit Snoopy und Mickey Mouse bewegten sich Astronauten und Künstler also auf demselben popkulturellen Feld.

Offenbar sollte das *Moon Museum*, in welcher Form auch immer, auch ein Gedicht von Allen Ginsberg (1926–1997) aufnehmen, das dieser Myers jedoch mit einem Jahr Verspätung übergab. Es handelte sich um *On Neil's Ashes*, eine Ode auf seine frühverstorbene männliche Muse Neil Cassady (1926–1968).^㊸ Das Gedicht, in dem der adonische Körper zu Asche wird, hätte den Mond zur staubigen, lebensfeindlichen und nihilistischen Gedenkstätte der Beatniks gemacht.^㊹ Kurz vor dem «Nullpunkt der Utopie», der mit dem Bericht des Club of Rome und mit der Ölkrise erreicht werden sollte, zeigten sich auch schon an Apollo 12 das Schwinden der öffentlichen Aufmerksamkeit und in der Konsequenz am *Moon Museum* die Brüche im US-amerikanischen Weltbild.^㊺ Myers war zwar selbst davon überzeugt, mit dem Werk, vor allem seinem eigenen, sei nun «a soulful piece of art up there – a piece of software among all that hardware and junk». ^㊻ In dieser Hinsicht war das *Moon Museum* nur eine künstlerische Alternative zu der signierten Plakette, die bei der ersten Mondlandung das gleiche Landebein zierte und von Armstrong in Liveübertragung enthüllt und der Menschheit vorgelesen und quasi als Wunsch-Spiegelbild vorgehalten wurde: «Here men from the planet Earth/first set foot upon the Moon/July 1969, A.D./We came in peace for all mankind.» – Günther Anders nannte sie eine «Visitenkarte der Dummheit». ^㊼ Die Beiträge der anderen Künstler aber sind ironisch und kritisch bis zynisch und reflektieren, fernab der utopischen *space-age aesthetics* der Fünfzigerjahre, die popkulturelle Konstruktion und Kritik der gegenwärtigen Realität im Brennspiegel des Apollo-Programms.^㊽ Damit trägt diese künstlerische Zeitkapsel implizite und explizite Wertvorstellungen mit sich, etwa den Ausschluss von Künstlerinnen, die naive Vorstellung des Mondes als eines öffentlichen Raums oder die Idee des Museums als eines Orts der Kunst.^㊾

Eines der Hauptziele der zweiten Mondlandung war das Aufsuchen der 1967 gelandeten NASA-Sonde Surveyor III, von der die Fähre nur 180 Meter entfernt gelandet war. Damit war der Mond schon zum Technikmuseum, zum eigentlichen *Moon Museum* geworden, in welchem der Mensch so gut wie nichts außer sich selbst und seine Geschichte suchen und vorfinden würde. Auf dem Mond landete das Werk der sechs Künstler inmitten von Landschaft und befand sich dennoch unverhofft in einem nur medial erfahrbaren, noch reineren White Cube als jenem, den hinter sich zu lassen das Ziel gewesen war – «White Cube», so nannte Brian O’Doherty (*1928) den modernistischen weißen Ausstellungsraum 1973 in einem Aufsatz, der mit einem Blick auf die schrumpfende Moderne beginnt, wie sie sich aus der Luke eines in den Himmel steigenden Raumschiffs zeigt. ⑤ Der Mond mit seiner grauen leeren Oberfläche ist als Ort das ultimative Neutrum, das menschliche Präsenz notwendig auf sich selbst zurückwirft, und eine spiegelnde Folie, auf der sich die großen Ideologien der Moderne nurmehr wie Mikromonumente abzeichnen.

Was die Astronauten von Apollo 12 auf die Erde an Reliquien zurückbrachten, war die «Fernseh»-Kamera von Surveyor III, um zu untersuchen, wie sich ihre Technik in jener Umwelt gehalten hatte, und um dadurch zukünftig noch bessere Weltrauminszenierungen bieten zu können – und nicht zuletzt um herauszufinden, ob Streptokokkus-Bakterien darin überlebt hatten, die sozusagen einzigen Lebewesen, die die Astronauten auf dem Mond hatten vorfinden können, wie es auch der Astronaut Conrad formulierte: «I always thought the most significant thing that we ever found on the whole goddamn Moon was that little bacteria who came back and lived and nobody ever said shit about it.» ⑥

- ④ Dt.: «Der Mond ist im Wesentlichen grau, farblos; wie das Pflaster von Paris oder die graue Sorte von Sand am Strand.» In: *Apollo 8 Flight Journal*, 069:51:16, https://history.nasa.gov/afj/ap-08fj/13day4_orbit1.html (letzter Abruf 22.11.2018). Alle zitierten Webseiten wurden am 22.11.2018 auf der *Wayback Machine* des *Internet Archive* (<https://web.archive.org/>) abgespeichert.
- ③ Oriana Fallaci, *Se il sole muore*, Mailand 1965.
- ④ *Apollo 11 Lunar Surface Journal*, 109:24:23, <https://www.hq.nasa.gov/alsj/a11/a11.step.html> (letzter Abruf 22.11.2018).
- ⑤ Philip Pocock, «Look Up! Art in the Age of Orbitization», in: Alexander C. T. Geppert (Hrsg.), *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*, Basingstoke 2012; Markus Heinzelmann, «Restart. Aktuelle Kunst und Weltraum», in: Christoph Heinrich und Markus Heinzelmann (Hrsg.), *Rückkehr ins All*, Ausst.-Kat. Hamburger

- Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2005, S. 13–17, hier S. 15; *Space place*, ZKM, <http://www.orbit.zkm.de/?q=node/148> (letzter Abruf 22.11.2018).
- ⑥ Aussage von Myers, 17.3.2011, *E.A.T. Datascape*, http://jimony.medialab.sciences-po.fr/eat_datascape/project/295 (letzter Abruf 22.11.2018); Jade Dellinger und Forrest Myers, «Forrest Myers on the *Museum*. A conversation with Jade Dellinger (28.3.2009)», in: *Moon Museum*, Ausst.-Kat. Georgian National Museum, hrsg. von David Lordkipanidze, Tbilisi 2013, o. S.; Igor J. Polianski und Matthias Schwartz (Hrsg.), *Die Spur des Sputnik. Kulturhistorische Expeditionen ins kosmische Zeitalter*, Frankfurt a. M. 2009.
- ⑦ Grace Glueck, «New York sculptor says Intrepid put art on moon», in: *The New York Times*, 22.11.1969, S. 19.
- ⑧ Billy Klüver, Julie Martin und Barbara Rose (Hrsg.), *Pavilion*, New York 1972; Cyrille-Paul Bertrand, «The Pepsi-Cola Pavilion, Osaka World’s Fair, 1970», in: Ulrich Gehmann (Hrsg.), *Virtuelle und ideale Welten*, Karlsruhe 2012, S. 185–197.
- ⑨ *A report on the Art and Technology program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971*, Ausst.-Kat. LACMA, hrsg. von Maurice Tuchman, Los Angeles 1971; Billy Klüver und Julie Martin, *E.A.T. The story of experiments in art and technology 1960–2001*, Tokio 2003.
- ⑩ *9 Evenings Reconsidered: Art, Theatre, and Engineering, 1966*, hrsg. von Catherine Morris, Cambridge Mass. 2006.
- ⑪ Dellinger/Myers 2013 (wie Anm. 6).
- ⑫ Vgl. Los Angeles 1971 (wie Anm. 9), S. 7, 49.
- ⑬ Pocock 2001 (wie Anm. 5), Anm. 29. Aussage von Unger, 29.1.2010, <http://melissateras.blogspot.com/2010/01/moon-museum-redux.html> (letzter Abruf 22.11.2018). Aussage von Merkle, 23.6.2011, <http://www.pbs.org/opb/historydetectives/blog/moon-museum-update> (letzter Abruf 22.11.2018).
- ⑭ Grace Glueck, «Los Angeles Museum playing matchmaker; starts program for marriage of art and technology participants include Dubuffet, Vasarely and Lichtenstein», in: *The New York Times*, 13.12.1969; dies., «Coast art-industry project blossoms», in: *The New York Times*, 17.4.1969.
- ⑮ Frank J. Malina, «On the visual fine arts in the space age», in: *Leonardo*, Jg. 3, Nr. 3, Juli 1970, S. 323–325.
- ⑯ Loudon Wainwright, «Apollo’s great leap for the Moon», in: *Life*, 25.7.1969, S. 18–29, hier S. 20D.
- ⑰ Ebd., Anm. 6.
- ⑱ Vgl. Claus Pias, «Multiple», in: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hrsg. von Hubertus Butin, Köln 2014, S. 258–261; *Sculpture Now Gallery* in SoHo, E-Mail von Myers an Christophe Leclercq, 22.8.2018, *E.A.T. Datascape*, siehe Wainwright 1969 (wie Anm. 16), Anm. 6.
- ⑲ Jade Dellinger und Annik Bureau, «Tous les paramètres sont OK: un musée pour la Lune», in: Henry Chapier (Hrsg.), *Festival @rt outsiders 2009. (In)habitable? L’art des environnements extrêmes*, Paris 2009, S. 20–22, Abb. S. 21; Dellinger/Myers 2013 (wie Anm. 6); vgl. Tristan Weddigen, «Alien Spotting: Damien Hirst’s Beagle
- Moon
- 2 Mars Lander Calibration Target and the Exploitation of Outer Space», in: Geppert 2015 (wie Anm. 5), S. 304–315.

⑳ Los Angeles 1971 (wie Anm. 9), S. 320f.

㉑ Jay Sleeman, «Land Art and the Moon landing», in: *Journal of visual culture*, 2009, Jg. 8, Nr. 3, S. 299–328; Jay Sleeman, ««Like two guys discovering Neptune: transatlantic dialogues in the emergence of Land Art»; in: *Anglo-American exchange in postwar sculpture, 1945–1975*, hrsg. von Rebecca Peabody, Los Angeles 2011, S. 148–163.

㉒ Calvin Tomkins, «Maybe a quantum leap», in: *The New Yorker*, 5.2.1972, S. 42–67, hier S. 54.

㉓ Robert Smithson, *The collected writings*, hrsg. von Jack Flam, Berkeley/Los Angeles/London 1996, S. 268 (Gespräch von Bruce Kurtz mit Smithson, 22.4.1972).

㉔ Ebd., S. 135 (urspr. publiziert in: *Artforum*, Jg. 9, Nr. 1, September 1970).

㉕ Dellinger/Bureau 2009 (wie Anm. 19), S. 20; Vgl. T. J. Demos, «Duchamp’s *Boîte-en-valise*: between institutional acculturation and geopolitical displacement», in: *Grey Room*, Nr. 8, 2002, S. 6–37.

㉖ Allan Kaprow und Robert Smithson, «What is a museum», in: *Arts yearbook*, Jg. 9, 1967, S. 94–101.

㉗ Alexander Alberro und Blake Stimson (Hrsg.), *Institutional critique. An anthology of artists’ writings*, Cambridge (Mass.) 2009, S. 86.

㉘ Glueck 1969 (wie Anm. 7); Dellinger/Bureau 2009 (wie Anm. 19), S. 22; Dellinger/

Myers 2013 (wie Anm. 6); Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York/Scarboroug/London 1964; Marshall McLuhan und Quentin Fiore, *The Medium is the Message. An inventory of effects*, New York/London/Toronto 1967.

㉙ Andy Warhol und Pal Hackett, *POPism. The Warhol Sixties*, Orlando/Austin u.a. 2015, S. 370; Melissa Terra’s Blog (wie Anm. 13).

㉚ Aussage eines Sohns oder einer Tochter von Waldhauer, Januar 2008, <http://helloobject.blogspot.com/2008/01/moon-museum.html> (nicht mehr abrufbar).

㉛ Glueck 1969 (wie Anm. 7).

㉜ Günther Anders, *Der Blick vom Mond. Reflexionen über Welt-raumflüge*, München 1970, S. 60, 98–107.

㉝ Dellinger/Myers 2013 (wie Anm. 6).

㉞ https://www.alanbean.com/lunar_tools.cfm (letzter Abruf 22.11.2018).

㉟ Cécile Whiting, ««It’s Only a Paper Moon». The Cyborg Eye of Vija Celmins», in: *American Art*, Bd. 23, Nr. 1, 2009, S. 36–55.

㊱ Christin J. Mamiya, «We the People. The Art of Robert Rauschenberg and the Construction of American National Identity», in: *American Art*, Jg. 7, Nr. 3, Sommer 1993, S. 41–63, hier S. 50–52.

㊲ Anne Collins Goodyear, «NASA and the political economy of art, 1962–1974», in: Julie F. Codell (Hrsg.), *The political economy of art. Making the nation of Culture*, Vancouver 2008, S. 191–206.

Museum

㊳ Dellinger/Bureau 2009 (wie Anm. 19), S. 21; Dellinger/Myers 2013 (wie Anm. 6).

㊴ Glueck 1969 (wie Anm. 7).

㊵ *John Chamberlain. A catalogue raisonné of the sculpture 1954–1985*, hrsg. von John Chamberlain, New York/Los Angeles 1986, S. 19; Dellinger/Myers 2013 (wie Anm. 6).

㊶ *Printed Stuff. Prints, posters, and ephemera by Claes Oldenburg*, hrsg. von Richard H. Axsom und David Platzker, Ausst.-Kat. Madison Art Center; Columbus Museum of Art; The Detroit Institute of Arts, New York/Madison 1997, S. 143, Nr. 60.

㊷ *Claes Oldenburg: The Sixties*, hrsg. von Achim Hochdörfer und Barbara Schröder, München 2012, Abb. S. 275.

㊸ Los Angeles 1971 (wie Anm. 9), S. 241–269.

㊹ New York/Madison 1997 (wie Anm. 41), S. 162, Nr. 74.

㊺ Dellinger/Myers 2013 (wie Anm. 6).

㊻ *Apollo 12 Lunar Surface Journal*, Apollo 12 LMP Cuff Checklist, <https://www.hq.nasa.gov/alsj/a12/cuff12.html> (letzter Abruf 22.11.2018).

㊼ *NASA Johnson Space Center Oral History Project*, Raul E. Reyes, interviewt von Carol L. Butler, 1.9.1998, https://www.jsc.nasa.gov/history/oral_histories/Reyes-RE/ReyesRE_9-1-98.htm (letzter Abruf 22.11.2018).

㊽ «Delicate eyes that blinked blue Rockies, all ash/Nipples, ribs I touched w/my thumb are ash/Mouth my tongue touched once

or twice all ash/bony cheeks soft on my belly are Cinder, ash/earlobes & eyelids, youthful cock-tip, curly pubis/breast warmth, high school thigh,/baseball bicept arm, asshole anneal’d to/silken skin all ashes, all ashes again».

㊾ Dellinger/Myers 2013 (wie Anm. 6).

㊿ Heinzelmann 2005 *Restart*, S. 13; Andrew Chaikin, “Live from the Moon: The Societal Impact of Apollo”; in: Steven J. Dick und Roger D. Launius (Hrsg.), *Societal Impact of Spaceflight*, Washington D. C. 2007, S. 53–66, hier S. 58–59.

① Glueck 1969 (wie Anm. 7).

② *Apollo 11 Lunar Surface Journal* (wie Anm. 4), 109:52:40; Anders 1970 (wie Anm. 32), S. 79.

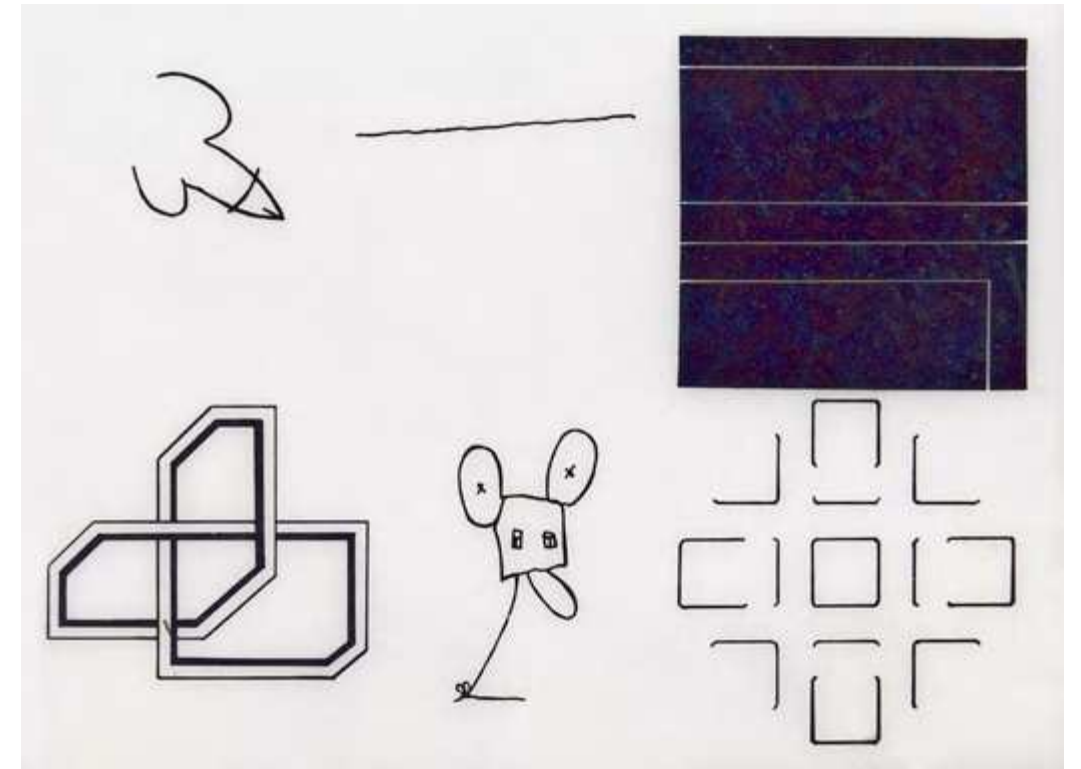
③ Stephen Petersen, *Space-Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein, and the Post-War European Avant-Garde*, University Park 2009.

④ Vgl. Beate Engl, *Space is a place. Handbuch und Standortrecherche für eine kritische Kunstpraxis im öffentlichen Weltraum*, München 2005.

⑤ Brian O’Doherty, «Inside the white cube: Notes on the gallery space. Part I», in: *Artforum*, Jg. 14, Nr. 7, 1976, S. 24–30; ders., «Inside the white cube. Part II. The eye and the spectator», in: *Artforum*, Jg. 14, Nr. 8, 1976, S. 26–34; ders., «Inside the white cube. Part III. Context as content», in: *Artforum*, Jg. 15, Nr. 3, 1976, S. 38–44.

⑥ *Apollo 12 Lunar Surface Journal* (wie Anm. 2), 134:26:21.

61



Andy Warhol, Robert Rauschenberg, David Novros, Forrest Myers, Claes Oldenburg und / and John Chamberlain (von oben links im Uhrzeigersinn / clockwise from top left)
The Moon Museum, 1969
 Das Mondmuseum
 Lithografie von Tantalnitridfilm auf Keramikwafer / lithograph of tantalum nitride film on ceramic wafer, Ed. 16
 Blatt / sheet: 1,4 x 1,9 cm
 Courtesy Forrest Myers
 Kat. / cat. 296

The Moon is essentially grey, no color; looks like plaster of Paris or sort of a grayish beach sand ...

Jim Lovell, first direct observation of the Moon from its orbit, Apollo 8, 24 December 1968^①

Moon Museum

Tristan Weddigen

When, on 19 November 1969, the Apollo 12 mission succeeded in the second manned Moon landing and Pete Conrad (1930–1999) set foot in the grey dust of the Mare Cognitum, the slightly shorter astronaut could be heard live on television shouting: ‘Whoopie! Man, that may have been a small one for Neil, but that’s a long one for me.’^② With that, he not only caricatured the space programme’s heroism, and especially Neil Armstrong’s (1930–2012) rehearsed, yet muddled up phrase. But he supposedly also won a five-hundred-dollar bet with Italian journalist Oriana Fallaci (1929–2006), who in 1965 had documented the preparations for the Apollo programme, as Conrad wanted to prove to her that NASA did not dictate the astronauts’ first words upon landing.^③ After only four months, the ‘giant leap for mankind’ had irretrievably become a global, postmodern event of media orchestration and ironic repetition, and in a way turned into Pop Art.^④ All the more so since six New York artists had smuggled a collaborative piece of art aboard the lunar lander Intrepid, which to this day remains on its descent stage on the Moon.^⑤

The idea had come to the sculptor Forrest Myers (b. 1941) (cat. 296, p. 219) who, since the Sputnik shock of 1957, had dreamed of sending a work of art into space, probably an artistic message of peace.^⑥ Despite a letter of recommendation from Henry Geldzahler (1935–1994), curator of twentieth century art at the Metropolitan Museum of Art, Myers received no response on his request to send a work of art to the Moon from NASA via public relations in Houston, which was flooded anyway by requests from the public to shoot all kinds of souvenirs into space.^⑦

At the time, filmmaker Robert Breer (1926–2011) and the engineer Billy Klüver (1927–2004) commissioned the young Myers together with theatre director Robert Whitman (b. 1935) and the composer David Tudor (1926–1996) to design the US American Pepsi Pavilion at the Expo ’70 in Osaka, which was dedicated to ‘progress and harmony for humanity’.^⑧ While dozens of engineers and artists collaborated in building and furnishing the pavilion, whose geodesic structure resembled a lunar module’s ascent stage, its interior covered with a reflective polyester foil from space technology, it was Myers who created the sculptural xenon light installation *Light Frame*, its four posts enclosing the pavilion just like the cameras were set up around the Apollo landers (fig. 7). This collaboration saw him enter the orbit of Experiments in Art and Technology (E.A.T), the non-profit organisation established in 1966 by Klüver and the engineer Fred Waldhauer (1927–1993) together with Whitman and Robert Rauschenberg (1925–2008) to promote cooperation between artists and engineers.^⑨ Klüver was rather taken with Myers’ lunar project, and to technically implement it in time for the upcoming date of the second Moon landing, he referred him to Waldhauer, his colleague at the Bell Telephone Laboratories in Holmdel, New Jersey, who, in



Fig. 1
Scheme of the *Moon Museum*
Archive Forrest Myers



Fig. 2
Telegram from 'John F.' an Forrest Myers, 12/11/1969
Archive Forrest Myers

1966, had already participated in the performances titled *9 Evenings: Theater and Engineering* and organised by Klüver and Rauschenberg in New York. ^[10]

On the art side, Myers invited five colleagues to send him a drawing, roughly the size of a letter, by post ^(fig. 2), which he then arranged on a landscape-format surface. ^[11] Clockwise these were drawings by Andy Warhol (1928–1987), Rauschenberg, David Novros (b. 1941), John Chamberlain (1927–2011), Claes Oldenburg (b. 1929) and Myers himself ^(fig. 3). Among them, Rauschenberg, Chamberlain, Warhol and Oldenburg had participated at the E.A.T., the latter two also at the Pepsi Pavilion together with Myers. ^[12] They therefore belonged to a close network of contemporary artists who aspired to or at least playfully endorsed a synthesis of art and technology.

In terms of the technical part of the project, Waldhauer commissioned semiconductor engineer Robert Merkle (1929–2017) and laboratory manager Burt Unger to print the six drawings on a 1/2 × 3/4-inch (1,4 × 1,9 cm) plate ^(fig. 1). As Unger recalls, Thin Film Lab, founded in 1969 and set up for metal deposition, photolithography, etching, coating and bonding, was able to produce microcircuits thanks to a technique invented by Bell in 1959: resistors and capacitors from a tantalum layer and conductors made of gold were printed onto an aluminium oxide ceramic plate and then sealed with silicon. As Merkle explains, the drawings for the project were initially reduced in size and transferred to a glass negative ^(fig. 4). Then – according to Merkle two, according to Unger three – ceramic plates were painted with tantalum nitride and coated with photoresist. The template was projected and etched twelve-fold, so that the tantalum drawings became visible on the bare ceramic base. Finally, the specimens were cut from the ceramic plates using a diamond disc and the – 16, 24 or 36 – specimens were then oxidised for one hour in an oven at five hundred degrees Celsius. This resulted in crimson-coloured, durable images that would defy the harsh environmental conditions of the Moon. ^[13]

Waldhauer was in contact with an engineer involved with the assembly of the Lunar Module at Grumman Aircraft in Long Island who was to attach a copy to it. Only a few days before the launch, it was however decided not to wait any longer for NASA’s approval and to ask the engineer at Cape Canaveral to secretly place the tile on the Lunar Module, presumably under the golden aluminised polyamide foil of the landing gear leg at the exit hatch. The execution of the order was confirmed with a telegram sent to Waldhauer and Myers ^(p. 54), that spelled ‘YOUR ON ‘A.O.K. ALL SYSTEMS ARE GO’ and was signed by a to date unidentified ‘JOHN F.’.

On 22 November, the astronauts had just left behind the descent stage on the Moon and were still on their return flight, art critic Grace Glueck, who had already reported about E.A.T. in *The New York Times* revealed Myers’ clandestine art project, including a close-up of what he should later call the *Moon Museum* ^(fig. 8). ^[14] As early as July of the following year, Frank Malina (1912–1981), a kinetic artist and aerospace engineer, in the journal *Leonardo* that he had founded in 1968, defined Space Age Art as such:

1 art made on the Earth with new techniques or materials developed by astronautical technology, incorporating visual experiences provided by space flight and exploration

2 art made on the Earth to express either the resulting new psychological experiences or the possible new philosophical conceptions of man and of the universe

3 art made and used on the Moon and on other planets. ^[15]

Myers’ concept of the *Moon Museum* was probably least in line with the second criterion, and yet it can be read as a mirror of certain contemporary art concepts. He did indeed profess a belief in technological progress, as advocated by Wernher von Braun (1912–1977), and considered the Moon landing a great, visible leap within a Darwinian evolution of mankind. ^[16] The production using avant-garde semiconductor technology meant for him that the *Moon Museum* was a pioneer work of computer art, a ‘chip artwork’ as he later called it. ^[17] It was in line with the technicist optimism of E.A.T. and had its precursors in readymades such as the *Telephone Pictures* that László Moholy-Nagy had ordered by telephone in 1923 at an enamel manufactory. The *Moon Museum* was thus not just the rather timely work of a transdisciplinary collective, but also a technically advanced conceptual multiple whose copies, all of which referring to the absent ‘original copy’ on the Moon, were exhibited in an art context no later than 1974. ^[18] Unger to that effect broke the glass negative ^(fig. 4) in order to withdraw the *Moon Museum* from the art market or at least numerically limit it – Waldhauer donated the two to three dozen existing copies to the artists and engineers involved. ^[19] The authorisation or authentication of the series therefore does not consist of a handwritten signature or edition number, but rather of the elaborate, barely reproducible reproduction technology itself, which thus becomes the signature of engineers’ art.

Against the background of a quite varied reception of the Apollo programme among Myers’ contemporaries, even in the context of the E.A.T., the art-historical significance of the *Moon Museum* gains greater clarity. Robert Smithson (1938–1973) for instance who, as part of the E.A.T., unsuccessfully developed a project with a cement

factory, represents a techno-critical attitude. ^[20] However, Jay Sleeman recently highlighted the temporal coincidence between the Moon landings and the canonisation of Earth and Land Art by Gerry Schum’s (1938–1973) German television programme Land Art from 1969, which dedicated one of the eight contributions to Smithson. Both events were mediated realisations of choreographed projects whereby, through the mass medium of television, the space-time-structure experienced shifts and lags and the events at the same time suffered a trivialisation. ^[21]

In February 1972, Calvin Tomkins reported in *The New Yorker* that Robert Smithson saw an ironic parallel between the Apollo programme and his own montage of natural materials forming so-called Non-Sites: collecting rock samples on the Moon, then interpreting them on Earth, appeared to him just like creating very expensive Non-Sites. ^[22] Both were metaphorical references to real places requiring a mental or physical journey that would be aestheticised by it. Smithson did note a ‘strange demoralization’ as people realised that the Moon landings did not bring any actual expansion of consciousness. ^[23] He even called it ‘one of the most demoralizing events in history’, because the images spread across the media, especially the view of the Earth from space, showed everyone that our planet was a closed system, comparable to the prison-like island in William Golding’s (1911–1993) *Lord of the Flies* from 1954. ^[24] The connection between Land Art and the Moon landings might well go beyond this, bearing in mind that the only interesting aspect of the latter for the media was the semiotic positioning of man in front of the background of a lifeless and thus meaningless satellite, as well as in the anthropomorphic traces in the grey dust and detritus as a desperate attempt at a symbolic interpretation and aesthetic ‘terraforming’ of the Moon. The photographs sent back to Earth in 1967 by the NASA probe Surveyor III in preparation for the Apollo programme, for instance, had the traits of a Land Art performance since they showed a mechanical arm controlled from Earth digging small trenches in the Moon sand ^(fig. 9).

Myers’ title of the collaborative project, *Moon Museum*, may be appropriate inasmuch as that the works are arranged clockwise, from Warhol to Myers, meaning that they are arranged in a spatial sequence rather than across the surface ^(fig. 3). As a serial and portable ‘museum’, it may also share with the *Boîtes-en-valise*, newly edited by Marcel Duchamp (1887–1968), a nostalgia for the bourgeois institution of the museum in the age of a placeless modernity. ^[25] However, Myers’ museum concept has little to do with the then-emerging institutional critique by some of his contemporaries, such as propagated by Allan Kaprow (1927–2006) and Smithson in the 1967 issue of the *Arts Yearbook*, ‘The Museum World’. ^[26] Furthermore, at that time the Museum of Modern Art (MoMA) was the target of a specific political

institutional critique, as part of an action against the Vietnam War, with which the Guerrilla Art Action Group wanted to effect the resignation of the Rockefellers from the Foundation Board of MoMA on 18 November 1969, the day before the landing of *Moon Museum*. ^[27]

Myers’s own contribution to the *Moon Museum* is an angular-knotted, seemingly three-dimensional symbol called *Interconnection* ^(fig. 1). Akin to Max Bill’s (1908–1994) *Tripartite Unity*, which won first prize at the São Paulo Biennale in 1951, Myers’s loop represents abstraction and concretion as a geometric universal language, hoping to remain comprehensible, even in a distant future, as a purely visual symbol of union and unity to human and extra-terrestrial viewers. Myers had originally presented a steel sculpture, presumably *Lasers Daze* from 1965 ^(fig. 12), at a group exhibition at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Cambridge, where students chose it as a study object and to render a three-dimensional version on the computer. Myers then used a Polaroid camera to photograph the weightlessly rotating image on the screen to reproduce it as a hand-made *computer drawing* on the *Moon Museum’s* semiconductor plate, implying that the medium and object, at least conceptually – in the sense of self-referential computer art and Marshall McLuhan’s (1911–1980) fundamental notion that ‘the medium is the message’ – should form a unit. ^[28]

However, the course of the *Moon Museum* begins with Warhol’s sketch of a circumcised male sexual organ ^(fig. 1), a subject to which he had also previously paid pretty much attention and whose virulence reached its zenith in 1969 when he produced thousands of Polaroid pictures of the genitals of visitors to his Factory. ^[29] Waldhauer had printed the provocative drawing on the plaque without hesitation, but he had to cover it with his thumb in the first photograph, or else *The New York Times* would not have published it ^(fig. 8), while Glueck in the accompanying article bashfully described it as the squiggly initials of the artist. ^[30] Warhol in a television interview supposedly interpreted his drawing also as a rocket. ^[31] Warhol appears to identify himself as much as his work with this physical primeval symbol of male creativity; with its primitiveness of a toilet graffiti it claims an equally far-reaching, yet by content rather opposing universality as Myers’ digital ornaments. Similar to US soldiers’ ‘Kilroy was here’ graffiti, Warhol’s scribble also points to the military ideology of the Apollo programme, and he sort of shows it the middle finger. At the time, this range of connotation was common ground, for which Günther Anders’ (1902–1992) *The View from the Moon* of 1970 may be cited as an example: like Smithson, he also experienced the sight of Earth from the Moon as humiliating, as the cause of a ‘cosmic feeling of inferiority’, and the US space programme as a ‘collective phallus cult’ whose cultural historical trajectory had reached its climax

in the technological defloration of Luna.^② However, the fact remains that the *Moon Museum* was ‘manned’ by six men and thus offered no actual alternative to the heroic cult of space mythology.

According to Myers, Rauschenberg’s simple, seemingly hand-drawn line (fig. 1) is to be understood as ‘basic mark-making’, as ‘proof of his presence’, in fact, based on Armstrong’s first footprint, as ‘the conceptual footprint of an artist’.^③ This line though, and the artist paradoxically did not omit to sign the original sketch, is a coded sign on the plaque, not an immediate indexical trace: just as it was actually the imprint not of a foot, but of a Moon boot, the *Moon Museum* presents a mechanically reproduced image of the artistic gesture. Significantly, Alan Bean (1932–2018), a co-astronaut with Conrad and a hobby painter upon his return, used these two lunar medial elements, imprint and photography, in his paintings from NASA photos, which he created in relief with the replica sole of one of his Moon boots and the geologist’s hammer he brought along, as well as a piece of metal pipe (cat. 90, p. 238).^④ The technically replicated line of the *Moon Museum* basically represents the essence of the 34-part series *Stoned Moon* (cat. 249, p. 200), which Rauschenberg created in 1969–70 after he was allowed to attend the launch of the Apollo 11 rocket at Cape Canaveral (fig. 17) thanks to the NASA Art Program founded in 1963. The day before the subsequent Apollo 12 launch, he exhibited it at Leo Castelli’s New York gallery.^⑤ As Christin J. Mamiya has pointed out, Rauschenberg, due to his great success at the 32nd Venice Biennale in 1964 where he iconographically represented American values such as freedom, the belief in progress and capitalism – at least in the way he was received –, had been identified by NASA as the ideal candidate to convey the Apollo programme to US citizens and to democratise spacecraft technology using art.^⑥ As its title suggests, the series was produced in a sophisticated lithographic process that allowed Rauschenberg to fuse the mechanical and gestural, reproduced and expressive aspects, photography and painting, space technology and art, in one single medium. Rauschenberg’s mediation strategy was therefore not didactic, but that of a subjectively experienced, yet mediated and objectified expression of the technically sublime, which American space travel promised, and which left the artist petrified – *stoned*. Rauschenberg’s contribution, the result of a conceptual and graphic sublimation that captures the *Moon Museum* in a nutshell, also contributed to political propaganda, according to which the Soviets had not only lost the space race technologically, but also ideologically, insofar as the artistic freedom to even draw one self-referential line would have already crossed a red line in the context of the Soyuz programme.^⑦

David Novros’s minimalist, modular composition (fig. 1) has probably been accidentally tipped sideways just like that of Warhol, as the case may be, since the motif of his usually vertically mirrored L-shapes was characteristic of his *Shaped canvases* at the time. The white lines correspond, respectively, to the gap between two panels. He compared his drawing to the diagrammatic instructions he gave when commissioning his stretchers and perceived them as opposed to the concept of drawing as the ‘expression of touch or verisimilitude’ and the indexical relationship between the inner and outer world.^⑧ Due to its format and technical monochromy, Novros’s drawing, described in *The New York Times* as a ‘black square’, refers to the *Black Square* by Kasimir Malewitsch (1878–1935) from 1915, who himself designed space satellites, so-called *Planites*. By this Novros quotes the tautological self-referentiality of painting, which seems appropriate in a context that is devoid of humans, and therefore of meaning, like the Moon.^⑨

Chamberlain, known for his sculptures of crushed car bodies, contributed a drawing (fig. 1) that stemmed directly from a series of square paintings (fig. 14), which he had exhibited in 1965 at Leo Castelli Gallery under the title describing nothing more than their technique, *Paintings Done in Auto Lacquer and Metal Flake on Formica*.^⑩ The central theme of the colour compositions, named after popular singers and bands, is a grid of nine boxes, which seems to float between numerous layers of car and metal flake paint. Chamberlain used this stencil, turned 90 degrees, in his drawing, but disrupted the grid by breaking all the boxes around the central one and truncating them in the manner of a close-up. The use of colour and lacquer being impossible, he hence created with bare lines a spatial dynamism that alludes to the iconography of the speed of automobiles and space travel. Thus, he translated the series *Homage to the Square*, which Josef Albers (1888–1976) had worked on since 1950, as well as Piet Mondrian’s (1872–1944) rhombs and in particular his *Boogie-Woogies*, and Victor Vasarely’s (1906–1997) Op Art into the pop-cultural language of vehicle tuning; he essentially turned transcendence into immanence, modern abstraction into post-modern decoration. In any case, his contribution to the *Moon Museum* emphasises how firmly anchored the space programme was in American popular culture.

This is again particularly evident in Oldenburg’s drawing, which depicts a stylised *Mickey Mouse* in the form of a kite (fig. 1).^⑪ It is based on sketches that Oldenburg made in Los Angeles, lithographed in 1968 as a series of *Notes* (fig. 15), and the following year transposed as an aluminium sculpture, *Geometric Mouse* (fig. 16), – a buckled mouse head in the shape of a film camera with magazine, crying eyes and an outstretched tongue. Further sketches present Mickey rather like a balloon, which places it into

the context of artistic experiments in weightlessness, such as Warhol’s *Silver Clouds* made of polyethylene foil that he had created together with Klüver in 1966 and exhibited at Castelli’s.^⑫ The motif likely stems from Oldenburg’s very intense but ultimately frustrating collaboration with Disney Productions in Glendale as part of the E.A.T., which resulted in his mechanised large sculpture *Giant Icebag*, which was then installed at the Pepsi Pavilion.^⑬ For Oldenburg, Mickey Mouse was one of the most important American forms, which he even adopted as an alter ego.^⑭ As a quasi-abstract, metamorphic basic shape, it claims such universal validity that it can be artistically appropriated and transformed, as well as shot to the Moon as a cultural icon, where it seems to get the better of the Disney corporation in the form of a kite sticking out its tongue.^⑮ Conversely, it transforms the Apollo lander into a monument of the banal and an outgrowth of the American entertainment industry. Later, in 1972 at documenta 5, Oldenburg turned the *Moon Museum* into a *Mouse Museum* with everyday objects collected by him. How much the Apollo programme itself was infused with popular culture is shown by Bean’s cuff-checklists, also called EVA (extravehicular activity)^⑯, where colleagues had fun smuggling on not just Eves from the current *Playmate* calendar, but also cartoons of Snoopy, the unofficial Apollo mascot, drawn by Raul E. Reyes (fig. 18).^⑰ One of them shows Conrad and Bean as Snoopys, discovering a poster that alludes to the traditional Army-Navy game ‘Beat Navy’ that had been won by the Army team the previous year. The Houston crew with Army background used this to make fun of the two Navy-trained astronauts, as if the Army Black Knights had actually turned the Moon into a football field. A hat with Mickey-ears appears to hang on the poster, perhaps alluding to the Navy-specific nickname for annoying regulations and instructions and thus to those of that very checklist. With Snoopy and Mickey Mouse, astronauts and artists moved in the same pop-cultural field.

Apparently, the *Moon Museum*, in whatever form, should have also included a poem by Allen Ginsberg (1926–1997), which he, however, gave Myers only a year later. It was *On Neil’s Ashes*, an ode to his deceased male muse, Neil Cassady (1926–1968).^⑱ The poem, in which the Adonic body turns to ashes, would have turned the Moon into a dusty, hostile and nihilistic memorial to the beatnik generation.^⑲

Shortly before the ‘zero point of utopia’, which coincided with the report by the Club of Rome and with the oil crisis, the decline of public attention became apparent with Apollo 12 and, in consequence, the *Moon Museum* revealed the cracks in the American worldview.^⑳ Although Myers was convinced that the work, especially his own, was now ‘a soulful piece of art up there – a piece of software among all that hardware and junk’.^㉑ In this respect, the *Moon Museum* was just an artistic alternative to the signed plaque

that graced the same landing gear leg on the first Moon landing that had been revealed by Armstrong in a live broadcast and read to mankind as a sort of wishful reflection: ‘Here men from the planet Earth/first set foot upon the Moon/July 1969, A. D./We came in peace for all mankind.’ (fig. 10) – Günther Anders called it a ‘calling card of stupidity’.^㉒ The other artists’ contributions though are ironic and critical to cynical, and reflect, far from the utopian space-age aesthetics of the fifties, the pop-cultural construction and critique of contemporary reality under the influence of the Apollo programme.^㉓ Thus, this artistic time capsule carries with it implicit and explicit values, such as the exclusion of female artists, the naïve idea of the Moon as a public space, and the notion of the museum as the site of art.^㉔

One of the main objectives of the second Moon landing was the search for the NASA probe Surveyor III, which had landed in 1967, and which was located at only 180 metres distance from the module (fig 11). With that, the Moon had already become a museum of technology, the actual *Moon Museum*, where man would search and find virtually nothing but himself and his history. On the Moon, the work by the six artists landed in the midst of landscape and yet was unexpectedly in an only medially tangible, even purer white cube than the one that it had sought to leave behind – ‘White Cube’, as Brian O’Doherty (b. 1928) called the modernist white exhibition space in his 1973 essay, which begins with a view of a shrinking modernity, as revealed from the hatch of a spacecraft rising into the sky.^㉕ The Moon, with its grey empty surface, is the ultimate neutral space, inevitably casting human presence back upon itself, and a reflective foil on which the great ideologies of modernity emerge only as micro-monuments.

What the Apollo 12’s astronauts did actually bring back to Earth in terms of relics was Surveyor III’s ‘TV’-camera (fig. 11) to examine how their technology had survived in that environment, and to thus be able to offer even better space productions in the future – and, last but not least, to find out if streptococcus bacteria had survived in it, the life forms the astronauts had found on the Moon, or as the astronaut Conrad put it: ‘I always thought the most significant thing that we ever found on the whole goddamn Moon was that little bacteria who came back and lived and nobody ever said shit about it.’^㉖

④ *Apollo 8 Flight Journal*, 069:51:16, https://history.nasa.gov/afj/ap08fj/13day4_orbit1.html (last retrieved 22.11.2018). All websites quoted were saved on 22.11.2018 on the *wayback machine* of the *Internet Archive* (<https://web.archive.org/>).

② *Apollo 12 Lunar Surface Journal*, 115:22:16, <https://www.hq.nasa.gov/alsj/a12/a12.eva1pre-lim.html> (last retrieved 22.11.2018).

③ Oriana Fallaci, *Se il sole muore*, Milan 1965.

④ *Apollo 11 Lunar Surface Journal*, 109:24:23, <https://www.hq.nasa.gov/alsj/a11/a11.step.html> (last retrieved 22.11.2018).

⑤ Philip Pocock, ‘Look up! Art in the age of orbitization’, in *Imagining outer space. European astroculture in the twentieth century*, ed. by Alexander C. T. Geppert, New York 2012; Markus Heinzelmann, ‘Restart. Aktuelle Kunst und Weltraum’, in *Rückkehr ins All*, ed. by Christoph Heinrich and Markus Heinzelmann, exh. cat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2005, pp. 13–17, here: p. 15; *Space place*, ZKM, <http://www.orbit.zkm.de/?q=node/148> (last retrieved 22.11.2018).

⑥ Statement by Myers, 17.3.2011, *E.A.T. Datascape*, http://jimmy.medialab.sciences-po.fr/eat_datascape/project/295 (last retrieved 22.11.2018); Jade Dellinger and Forrest Myers, ‘Forrest Myers on the *Museum*. A conversation with Jade Dillinger (28.3.2009)’, in *Moon Museum*, ed. by David Lordkipanidze, exh. cat. Georgian National Museum, Tbilisi 2013, n. p.; *Die Spur des Sputnik. Kulturhistorische Expeditionen ins kosmische Zeitalter*, ed. by Igor J. Polianski and Matthias Schwartz, Frankfurt/Main 2009.

⑦ Grace Glueck, ‘New York sculptor says Intrepid put art on moon’, in *The New York Times*, 22.11.1969, p. 19.

⑧ *Pavilion*, ed. by Billy Klüver, Julie Martin and Barbara Rose, New York 1972; Cyrille-Paul Bertrand, ‘The Pepsi-Cola Pavilion, Osaka World’s Fair, 1970’, in *Virtuelle und ideale Welten*, ed. by Ulrich Gehmann, Karlsruhe 2012, pp. 185–97.

⑨ *A report on the Art and Technology program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971*, ed. by Maurice Tuchman, exh. cat. LACMA, Los Angeles 1971; Billy Klüver and Julie Martin, *E.A.T. The story of experiments in art and technology 1960–2001*, Tokyo 2003.

⑩ *9 Evenings Reconsidered: Art, Theatre, and Engineering, 1966*, ed. by Catherine Morris, Cambridge, Mass. 2006.

⑪ Dellinger/Myers 2013 (see note 6).

⑫ Cf. Los Angeles 1971 (see note 9), pp. 7, 49.

⑬ Pocock 2001 (see note 5), note 29. Statement by Unger, 29.1.2010, <http://melissaterras.blogspot.com/2010/01/moon-museum-redux.html> (last retrieved 22.11.2018). Statement by Merkle, 23.6.2011, <http://www.pbs.org/opb/historydetectives/blog/moon-museum-update> (last retrieved 22.11.2018).

⑭ Grace Glueck, ‘Los Angeles Museum playing matchmaker; starts program for marriage of art and technology participants include Dubuffet, Vasarely and Lichtenstein’, in *The New York Times*, 13.12.1969; also: ‘Coast art-industry project blossoms’, in *The New York Times*, 17.4.1969.

⑮ Frank J. Malina, ‘On the visual fine arts in the space age’, in *Leonardo*, vol. 3, no. 3, July 1970, pp. 323–25.

⑯ Loudon Wainwright, ‘Apollo’s great leap for the Moon’, in *Life*, 25.7.1969, pp. 18–29, here: p. 20D.

⑰ Ibid., note 6.

⑱ Cf. Claus Pias, ‘Multiple’, in *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, ed. by Hubertus Butin, Cologne 2014, pp. 258–261; *Sculpture Now Gallery* in SoHo, E-Mail from Myers to Christophe Leclercq, 22.8.2018, *E.A.T. Data-scape*, see: Wainwright 1969 (see note 16), note 6.

⑲ Jade Dellinger and Annik Bureauad, ‘Tous les paramètres sont OK: un musée pour la Lune’, in *Festival @rt outsiders 2009. (In)habitable? L’art des environnements extrêmes*, ed. by Henry Chapier, Paris 2009, pp. 20–22, fig. p. 21; Dellinger/Myers 2013 (see note 6); cf. Tristan Weddigen, ‘Alien spotting: Damien Hirst’s Beagle 2 Mars Lander calibration target and the exploitation of outer space’, in Geppert 2012 (see note 5), pp. 304–15.

⑳ Los Angeles 1971 (see note 9), pp. 320f.

㉑ Jay Sleeman, ‘Land Art and the Moon landing’, in *Journal of visual culture*, 2009, vol. 8, no. 3, pp. 299–328; Jay Sleeman, “‘Like two guys discovering Neptune”: transatlantic dialogues in the emergence of Land Art”; in *Anglo-American exchange in postwar sculpture, 1945–1975*, ed. by Rebecca Peabody, Los Angeles 2011, pp. 148–63.

㉒ Calvin Tomkins, ‘Maybe a quantum leap’, in *The New Yorker*, 5.2.1972, pp. 42–67, here: p. 54.

㉓ Robert Smithson, *The collected writings*, ed. by Jack Flam, Berkeley/Los Angeles/London 1996, p. 268 (conversation between Bruce Kurtz and Smithson, 22.4.1972).

㉔ Ibid., p. 135 (orig. published in *Artforum*, vol. 9, no. 1, September 1970).

㉕ Dellinger/Bureauad 2009 (see note 19), p. 20; cf. T. J. Demos, ‘Duchamp’s *Boîte-en-valise*: between institutional acculturation and geopolitical displacement’, in *Grey Room*, no. 8, 2002, pp. 6–37.

㉖ Allan Kaprow and Robert Smithson, ‘What is a museum’, in *Arts yearbook*, vol. 9, 1967, pp. 94–101.

㉗ *Institutional critique. An anthology of artists’ writings*, ed. by Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge, Mass. 2009, p. 86.

㉘ Glueck 1969 (see note 7); Dellinger/Bureauad 2009 (see note 19), p. 22; Dellinger/Myers 2013 (see note 6); Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York/Scarboroug/London 1964; Marshall McLuhan and Quentin Fiore, *The Medium is the Message. An inventory of effects*, New York/London/Toronto 1967.

㉙ Andy Warhol and Pal Hackett, *POPism. The Warhol Sixties*, Orlando/Austin and other places. 2015, p. 370; Melissa Terra’s Blog (see note 13).

㉚ Statement by a son or daughter of Waldhauer, January 2008, <http://helloobject.blogspot.com/2008/01/moon-museum.html> (no longer retrievable).

㉛ Glueck 1969 (see note 7).

㉚ Günther Anders, *Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge*, Munich 1970, pp. 60, 98–107.

㉛ Dellinger/Myers 2013 (see note 6).

㉜ https://www.alanbean.com/lunar_tools.cfm (last retrieved 22.11.2018).

㉝ Cécile Whiting, “‘It’s only a paper moon”. The cyborg eye of Vija Celmins’, in *American Art*, vol. 23, no. 1, 2009, pp. 36–55.

㉞ Christin J. Mamiya, ‘We the people. The art of Robert Rauschenberg and the construction of American national identity’, in *American Art*, vol. 7, no. 3, summer 1993, pp. 41–63, here: pp. 50–52.

㉟ Anne Collins Goodyear, ‘NASA and the political economy of art, 1962–1974’, in *The political economy of art. Making the nation of Culture*, ed. by Julie F. Codell, Vancouver, BC 2008, pp. 191–206.

㊱ Dellinger/Bureauad 2009 (see note 19), p. 21; Dellinger/Myers 2013 (see note 6).

㊲ Glueck 1969 (see note 7).

㊳ *John Chamberlain. A catalogue raisonné of the sculpture 1954–1985*, ed. by John Chamberlain, New York/Los Angeles 1986, p. 19; Dellinger/Myers 2013 (see note 6).

㊴ *Printed Stuff. Prints, posters, and ephemera by Claes Oldenburg. A catalogue raisonné 1958–1996*, ed. by Richard H. Axsom and David Platzker, exh. cat. Madison Art Center/Columbus Museum of Art/The Detroit Institute of Arts, New York/Madison 1997, p. 143, no. 60.

㊵ *Claes Oldenburg: The Sixties*, ed. by Achim Hochdörfer and Barbara Schröder, Munich 2012, fig. p. 275.

㊶ Los Angeles 1971 (see note 9), pp. 241–69.

㊷ New York/Madison 1997 (see note 41), p. 162, no. 74.

㊸ Dellinger/Myers 2013 (see note 6).

㊹ *Apollo 12 Lunar Surface Journal*, Apollo 12 LMP Cuff Checklist, <https://www.hq.nasa.gov/alsj/a12/cuff12.html> (last retrieved 22.11.2018).

㊺ *NASA Johnson Space Center Oral History Project*, Raul E. Reyes, interviewed by Carol L. Butler, 1.9.1998, https://www.jsc.nasa.gov/history/oral_histories/ReyesRE/ReyesRE_9-1-98.htm (last retrieved 22.11.2018).

㊻ ‘Delicate eyes that blinked blue Rockies, all ash/Nipples, ribs I touched w/my thumb are ash/ Mouth my tongue touched once or twice all ash/bony cheeks soft on my belly are Cinder, ash/earlobes & eyelids, youthful cock-tip, curly pubis/breast warmth, high school thigh,/baseball bicept arm, asshole anneal’d to/silken skin all ashes, all ashes again’.

㊼ Dellinger/Myers 2013 (see note 6).

㊽ Heinzelmann 2005 *Restart*, p. 13; Andrew Chaikin, ‘Live from the Moon: The Societal Impact of Apollo’; in Societal Impact of Spaceflight, ed. by Steven J. Dick and Roger D. Launius, Washington D. C. 2007, pp. 53–66, here: pp. 58–59.

㊾ Glueck 1969 (see note 7).

㊿ *Apollo 11 Lunar Surface Journal* (see note 4), 109:52:40; Anders 1970 (see note 32), p. 79.

㊿ Stephen Petersen, *Space-Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein, and the Post-War European Avant-Garde*, University Park 2009.

㊿ Cf. Beate Engl, *Space is a place. Handbuch und Standort-recherche für eine kritische Kunstpraxis im öffentlichen Weltraum*, Munich 2005.

㊿ Brian O’Doherty, ‘Inside the white cube: Notes on the gallery space. Part I’, in *Artforum*, vol. 14, no. 7, 1976, p. 24–30; also: ‘Inside the white cube. Part II. The eye and the spectator’, in *Artforum*, vol. 14, no. 8, 1976, pp. 26–34; idem., ‘Inside the white cube. Part III. Context as content’, in *Artforum*, vol. 15, no. 3, 1976, pp. 38–44.

㊿ *Apollo 12 Lunar Surface Journal* (see note 2), 134:26:21.

Katalog / Catalogue
Herausgeber / Editor
Zürcher Kunstgesellschaft / Kunsthaus Zürich

Idee und Konzept / Idea and Concept
Cathérine Hug

Anthologie (Zusammenstellung und
Recherche) / Anthology
(Compilation and Research)
Rhiannon Ash

Redaktion / Editing
Cathérine Hug, Carlotta Graedel Matthäi,
Franziska Lentzsch

Koordination / Coordination
Carlotta Graedel Matthäi

Gestaltung, Satz und Lithografie /
Graphic Design, Typesetting and Lithography
Funny Paper, Berlin

Lektorat / Copyediting
Carlotta Graedel Matthäi, Franziska Lentzsch

Übersetzung Deutsch-Englisch /
Translation German-English
Susie Hondl

Übersetzung Englisch-Deutsch /
Translation English-German
Stefan Barmann
(Texte von / texts by J. Attlee,
D. D. Duyst-Akpem)
Heike Reissig (alle restlichen Texte /
all remaining texts)

Der englische Text von D. Denenge Duyst-
Akpem wurde in American English
geschrieben und so belassen / D. Denenge
Duyst-Akpem's English text was written
and left in American English

Bildrechte / Image Rights
Franca Candrian

Gesamtherstellung / Production
Snoeck Verlagsgesellschaft © 2019 Zürcher
Kunstgesellschaft / Kunsthaus Zürich, Zürich;
Snoeck Verlagsgesellschaft Köln

Copyright der Texte
© Zürcher Kunstgesellschaft / Kunsthaus
Zürich und Autorinnen und Autoren bzw. ihren
Rechtsvertretern, siehe Inhaltsverzeichnis

Copyright of texts
© Zürcher Kunstgesellschaft / Kunsthaus
Zürich and authors or their legal
representatives, see table of contents

Copyright der Abbildungen
© 2019 bei den Künstlern, Künstlerinnen,
Urhebern bzw. ihren Rechtsvertretern,
siehe Bild- und Copyrightnachweis

Copyright of illustrations
© 2019 with the artists, authors or their legal
representatives, see picture and copyright
credits

Umschlagabbildung / Cover image
Eugene Cernan, Thomas Stafford oder /
or John Young
Panorama bei Sonnenaufgang über der Mitte
der Mondrückseite, von der Umlaufbahn aus,
Apollo 10, Mai / May 1969
Orbital panorama over the center of the
Moon's far side at sunrise
Silbergelatineabzüge auf faserbasiertem
Papier / gelatin silver prints on
fiber-based paper
Gesamtgröße / overall size: 85 × 22 cm
NASA AS10-28-4066 bis / to 4073
Collection Victor Martin-Malburet
Kat. / cat. 31

Erschienen in der / Published by
Snoeck Verlagsgesellschaft mbH
Nievenheimer Str. 18, 50739 Köln
www.snoeck.de

ISBN 978-3-86442-278-2
Printed in Germany

Unterstützt von
Swiss Re
Partner für zeitgenössische Kunst

Supported by



Gönner und Sponsoren /
Patrons and Sponsors



TRUUS UND GERRIT
VAN RIEMSDIJK STIFTUNG

prohelvetia

Copyrights

René Burri © René Burri/Magnum Photos
John Chamberlain © John Chamberlain Estate /
VG Bild-Kunst, Bonn / Bildrecht, Wien 2019
Marcel Duchamp © Association Marcel Duchamp /
VG Bild-Kunst, Bonn / Bildrecht, Wien 2019
Lyonel Feininger © Lyonel Feininger Estate /
VG Bild-Kunst, Bonn / Bildrecht, Wien 2019
Lucio Fontana © Fondazione Lucio Fontana Milano /
VG Bild-Kunst, Bonn / Bildrecht, Wien 2019
Georg Gerster © 2019 KEYSTONE
Douglas Gordon © Studio lost but found / VG Bild-Kunst,
Bonn / Bildrecht, Wien 2019
Richard Hamilton © R. Hamilton. All Rights Reserved /
VG Bild-Kunst, Bonn / Bildrecht, Wien 2019
Yves Klein © The Estate of Yves Klein, ADAGP Paris /
VG Bild-Kunst, Bonn / Bildrecht, Wien 2019
Kiki Kogelnik © Kiki Kogelnik Foundation. All Rights
Reserved
Alfred Kubin © Eberhard Spangenberg, München /
VG Bild-Kunst, Bonn / Bildrecht, Wien 2019
Fritz Lang © Fritz-Lang-Film GmbH für Universum Film
AG (Ufa)
René Magritte © Succession René Magritte, ADAGP, Paris /
VG Bild-Kunst, Bonn / Bildrecht, Wien 2019
Robert Rauschenberg © Robert Rauschenberg
Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn / Bildrecht, Wien 2019
Man Ray © Man Ray Trust Paris / VG Bild-Kunst, Bonn /
Bildrecht, Wien 2019
Peter Schamoni © Peter Schamoni Film, München
Niki de Saint Phalle © Niki Charitable Art Foundation /
VG Bild-Kunst, Bonn / Bildrecht, Wien 2019
Edward Steichen © Edward Steichen, Artists Rights
Society (ARS) New York / VG Bild-Kunst, Bonn /
Bildrecht, Wien 2019
Andy Warhol © The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS) New York /
Bildrecht, Wien 2019

© 2019 VG Bild-Kunst / Bildrecht, Wien 2019 für die Werke
von / for the works by Kader Attia, Rosa Barba, Oliver van
den Berg, Emory Douglas, Max Ernst, Karl Anton Fleck,
Romeo Grünfelder, Hannah Höch, Sonia Leimer, Werner
Reiterer, Michael Sailstorfer, Yinka Shonibare MBE, Andrej
Sokolov, Nikolai Mikhailovich Suetin, Nives Widauer

© 2019 für die Werke von / for the works by
Darren Almond, Pawel Althamer, William Anders, Neil
Armstrong, John Baldessari, Guido Baselgia, Marc Bauer,
Alan Bean, Nuotama Frances Bodomo, Uwe Bremer,
Eugene Cernan, Charles Conrad, Coop Himmelb(l)au,
Vladimir Dubossarsky, D. Denenge Duyst-Akpem, Søren
Engsted, Klaus Ensikat, Ronald Evans, Nir Evron, Sylvie
Fleury, Agnes Fuchs, Ingo Günther, Michael Günzburger,
Paul Van Hoeydonck, Philipp Keel, David Lamelas, Lena
Lapschina, Alexei Leonov, Zilla Leutenegger, Hiroyuki
Masuyama, Pierre Mennel, Anna Meschieri, Cristina de
Middel, Jyoti Mistry, Edgar Mitchell, Gianni Motti, Katie
Paterson, Amalia Pica, Uroš Potočnik, Hans Reichel,
Thomas Riess, Pipilotti Rist, Ugo Rondinone, Michael
Sardelic, Harrison Schmitt, David Scott, Roman Signer,
Nedko Solakov, Thomas Stafford, Pamela Phatsimo
Sunstrum, Bakos Tamás, Wilhelm Thöny, Konstantin
Vialov, Alexander Vinogradov, Zhan Wang, Arthur Woods,
Alfred Worden, John Young bei den Künstlern resp. ihren
Nachlassverwaltern / with the artists or their estates

Wir haben uns bemüht, sämtliche Rechteinhaber aus-
findig zu machen. Sollte es uns in Einzelfällen nicht
gelungen sein, die Rechteinhaber zu benachrichtigen, so
bitten wir diese, sich beim Kunsthaus Zürich zu melden. /
Every reasonable attempt has been made to identify
the owners of copyrights. If, in individual cases, we were
unable to notify the rights holders, we ask them to contact
the Kunsthaus Zürich.

In der vorliegenden Publikation fehlende Abbildungen

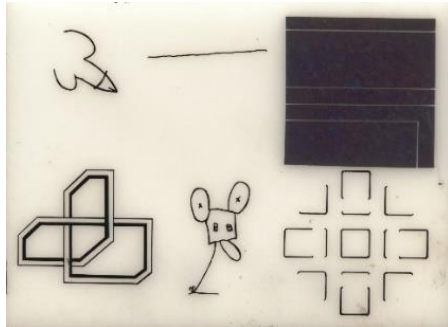
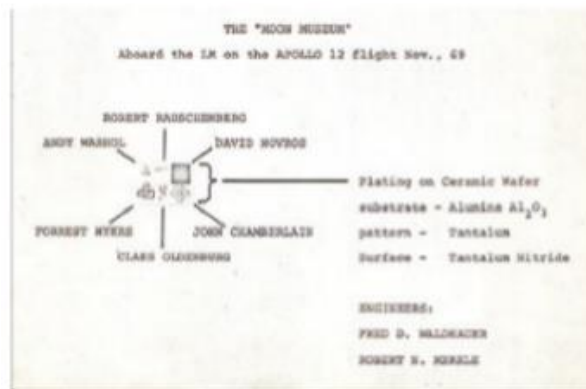


Abb. 1: Andy Warhol, Claes Oldenburg, David Novros, Forrest Myers, Robert Rauschenberg, John Chamberlain (in Leserichtung), *The Moon Museum*, 1969, Tantalnitrid-Lithografie auf Halbleiter-Keramikplättchen, 1,4 × 1,9 cm, Edition von ca. 20, hergestellt durch Bell Laboratories, Murray Hill, New Jersey, The Metropolitan Museum of Art, New York, Schenkung Ruth Waldhauer 1993, Drawings and Prints, inv. [124.1993](#).



Descriptif du Moon Museum / Moon Museum description
Image courtesy Forrest Myers & Jade Dellinger

Abb. 2: Schema des *Moon Museum*, Archiv Forrest Myers.

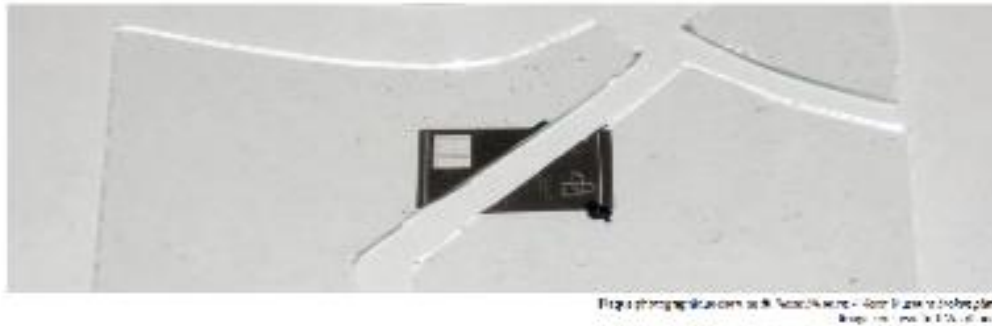


Abb. 3: Zerbrochenes Glasnegativ des *Moon Museum*, 1969, Archiv Ruth Waldauer.

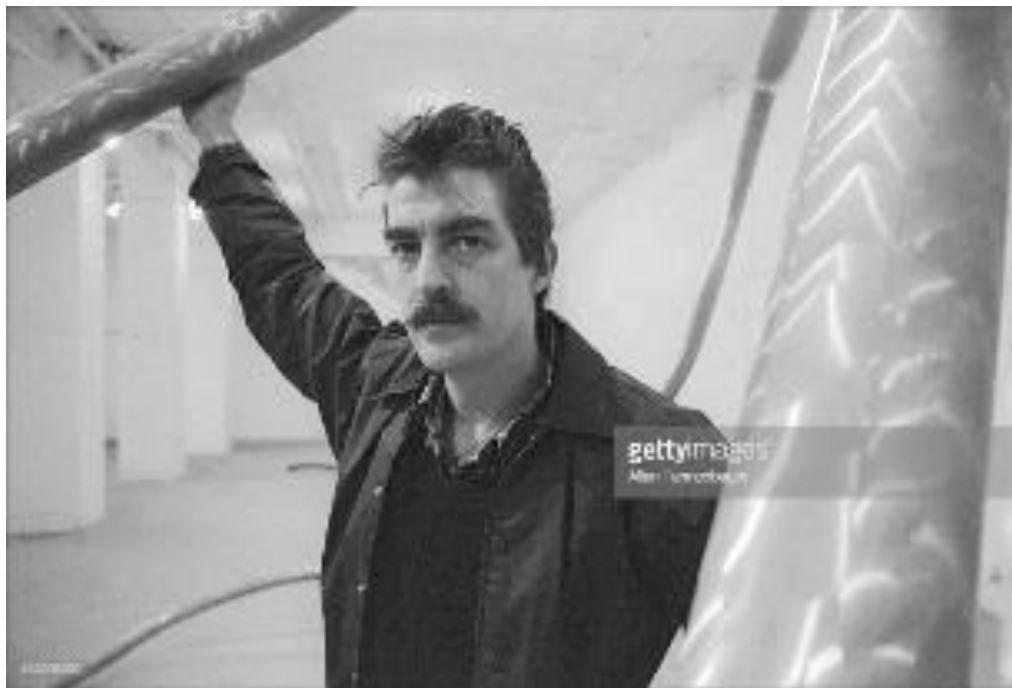
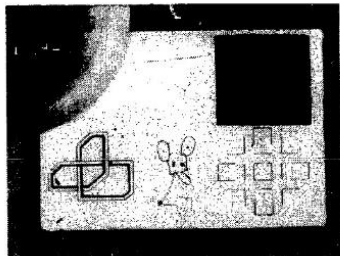


Abb. 4: Allan Tannenbaum, *Forrest ('Frosty') Myers* an seiner Ausstellung in der Galerie Sculpture Now, [Fotografie](#), 12. Dezember 1974.



Abb. 5: Pepsi-Pavillon, aussen und innen, 1970, Weltausstellung *Expo '70*, Osaka (vermutlich aus: Klüver u. a. 1972 *Pavilion*).



The New York Times
ART ON THE MOON? Clockwise from top center, these designs are a spur-of-the-moment line by Robert Rauschenberg, a square by David Novros, a mouse by Claes Oldenburg, computer drawing by Forrest Myers. Thumb of person holding wafer covers signature of Andy Warhol. According to Mr. Myers, drawings are on leg of Apollo 12 lander.

New York Sculptor Says Intrepid Put Art on Moon

By GRACE GLUECK

Ever since the first sputnik orbited, a New York sculptor named Forrest Myers has yearned to plant a work of art on the moon. Now he believes he has done it, via the Apollo 12 mission.

affairs, said yesterday: "I don't know about it. If we had been asked, it sounds like something we'd have very much interested in. If it is true that they've succeeded in doing it by some clandestine means, I hope that the world celebrates the day."

Abb. 6: Grace Glueck, "New York sculptor says Intrepid put art on moon"; in: *The New York Times*, 22. 11. 1969, S. 19.

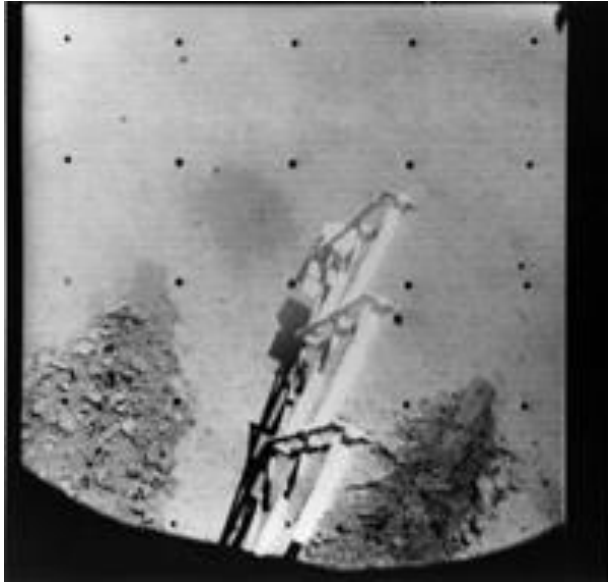


Abb. 7: Surveyor III, Schaufel grabend, 28. April 1967, Foto [67-H-796](#)



Abb. 8: NASA, *Techniker halt Plaque der Apollo-11-Landefähre*, Foto [S69-39193](#).

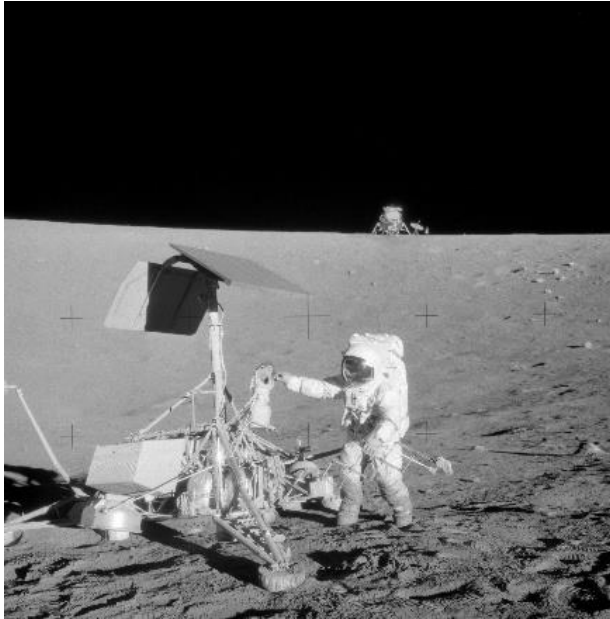


Abb. 9: Alan Bean, *Peter Conrad bei Surveyor III*, [Fotografie](#).



Abb. 10: Forrest Myers, *Lasers Daze*, 1965, Stahlplastik, 238.8 x 182.9 x 152.4 cm, Friedman Benda Gallery, New York.



Abb. 11: Robert Rauschenberg, *Sky Garden*, aus der Serie *Stoned Moon*, 1969, Lithografie und Serigrafie, 216.5 x 96.6 cm, Gemini G.E.L., Los Angeles.

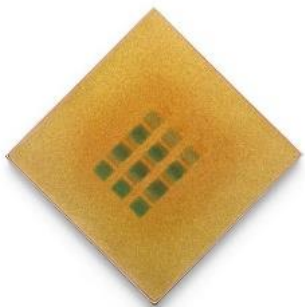


Abb. 12: John Chamberlain, *Lovin' Spoonful*, 1965, Autolack und Metallflocken auf Formica, 30.5 x 30.5 cm, Dia Art Foundation.



Abb. 13: Claes Oldenburg, *Untitled (Geometric Mouse)*, aus der Serie *Notes*, 1968, Lithografie, 57.6 x 40 cm, Gemini G.E.L., Los Angeles.



Abb. 14: Claes Oldenburg, *Geometric Mouse—Scale A*, 1969/1971, Aluminiumplastik, Collection Walker Art Center, Minneapolis.



Abb. 15: James Dean, *Robert Rauschenberg in Cape Kennedy*, 1969 (Smithsonian Institution).

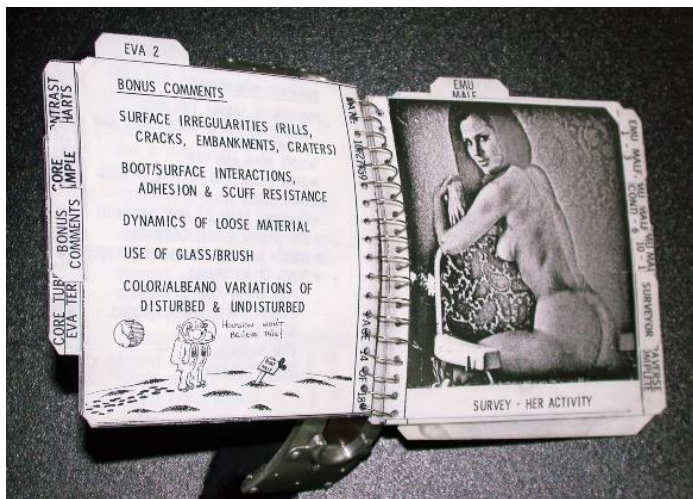


Abb. 16: Apollo 12 Cuff Checklist, Doppelseite mit *Snoopy*-Cartoon und *Miss January* Leslie Bianchini aus dem *Playmate Calendar* 1969, [Foto](#) von Ulli Lotzmann, 2001, Sammlung Alan Bean.